This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

A 1,037,114

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

ARTE ANTIGUO

ESMALTES ESPAÑOLES

ANEXO
451

ARTE ANTIGUO

ESMALTES ESPAÑOLES.

Los frontales de Orense,
San Miguel, «in Excelsis», Silos y Burgos.

APUNTES REUNIDOS

POR

D. ENRIQUE DE LEGUINA

Barón de la Vega de Hoz.

MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ
15, Puerta del Sol, 15
1909

Fine Arts
NK
5000
.L52

Es propiedad del autor.

MADRID. — Imprenta Española, Olivar, 8

Fine Arts
Barbazan
7.20.65
93378

Transfer to
Fine Arts
8-23-57

11-10-55 MFP

Á LA EXCMA. SRA.

D.ª Trinidad Scholtz de Iturbe,

VICEPRESIDENTA
de la Sociedad de Amigos del Arte,

en testimonio
de consideración y afecto,
dedica este libro

El Barón de la Vega de Hoz.

I

SUMARIO

Origen é historia del esmalte.—Las Artes menores.—Electrum, smaltum, haschmal.—El esmalte de los bárbaros.—Etimología de la palabra esmalte.—Evoluciones de esta industria artística.—Esmaltes egipcios, griegos y romanos.—Esmaltes galo-romanos.—La restauración de la época de Carlo Magno.—Colonia y Verdun.—Esmaltes alemanes.—El libro del monje Teófilo.—Datos para apreciar, aproximadamente, la antigüedad de los esmaltes.

CAPITULO PRIMERO

Las obras que pertenecen á las llamadas *artes menores*, proceden de obreros, que son, muchas veces, artistas, pero que no tienen una personalidad propia, ni un estilo individual tan pronunciado, como los de aquellos que cultivan las bellas artes: arquitectos, escultores, pintores, músicos y poetas.

En cambio, predomina en las industriales, el estilo colectivo, y respecto de la esmaltación, aun cuando, como arte, se aproxima á la pintura, requiere condiciones especiales de

modificación de la realidad, para llegar á producir obras perfectas.

Otra circunstancia da á las *artes menores* un gran valor significativo, resultante de la necesidad de presentar, en su conjunto, carácter, esencialmente, decorativo, pudiendo decirse, de un modo general, que en ellas, si la imitación parece limitada, se engrandece la interpretación y, por consiguiente, el estilo colectivo se muestra más evidente (1).

El esmalte es una pasta vitrificada, incolora ó coloreada, opaca ó translúcida, que se compone de un fundente y de una materia colorante.

Comenzó siendo una especie de mosaico, complemento de la orfebrería, y llegó á constituir una rama separada, de singular mérito y belleza.

La primera cita positiva, se encuentra en Filostrato, y parece cierto que,

(1) Juglar. *Le style dans les arts*. 1901.

á partir de los tiempos del Bajo Imperio, *electrum* significa lo mismo que esmalte (1).

La palabra *smaltum*, la introduce Anastasio, el Bibliotecario, en la Vida de León IV (847-855), tal vez tomada del vocablo *haschmal*, usado por Ecequiel, en sus Profecías. Littré lo deriva del alemán *smelzan*, *smaltjan*, fundir. Laborde prefiere la voz latina *maltha*, especie de mezcla ó mortero.

El monje Teófilo emplea el término *electrum*, y al reseñar las operaciones indispensables para construir el cáliz con que se celebra de pontifical, y consignar que ha de estar adornado con esmaltes, da razón de la manera de fabricar el conocido con el nombre de alveolado *(cloisonné)*.

El *electrum* figuraba entre las alea-

(1) *Electrum* vulgo *asmaltum* dicitur. Papias.

ciones de oro y plata, usadas por los egipcios, griegos y etruscos. De ella quedaron restos entre las ruinas de la primitiva civilización de España, aplicándose, después, el nombre, á los esmaltes alveolados, porque resistían temperaturas muy altas.

Así lo entiende el escritor D. B. Mínguez, añadiendo que «el esmalte cuenta desde épocas remotísimas una historia no interrumpida y gloriosa. Pero ha tenido diferente manera de ser. El egipcio no pintaba, en el genuíno significado de la palabra. Iluminaba. Esmaltó mucho, lo mismo que el caldeo y los pueblos que de ellos aprendieron, pero no fundieron los colores. El arte de pintar esmaltando, data de fines de la Edad Media».

He aquí lo que sobre el *electrum* dice Mr. Darcel, tan autorizado y competente en la materia:

«Se ha discutido, extensamente,

para averiguar si los antiguos habían conocido el esmalte, y las investigaciones más recientes parecen inclinar á la negativa, en cuanto á las épocas que precedieron á la Era cristiana. La discusión se ha sostenido, principalmente, entre Mr. Jules Labarte (1) y Mr. Ferdinand de Lasteyrie (2) y aun no ha terminado, porque el primero ha vuelto á insistir en el asunto (3).

»Mr. F. Labarte opta por la afirmativa, y cita en apoyo de su sistema, aparte de los brazaletes de Munich, que es forzoso recusar, un pequeño gavilán del Museo del Louvre.

»Aun en él, es difícil distinguir si la materia que llena los alveolos, es sencillamente una pasta desecada ó una substancia vitrificada al fuego y des-

(1) *Recherches sur la peinture en email.*
(2) *L'électrum des anciens était-il de l'email?*
(3) *Histoire des arts industriels.*

tinada á imitar las piedras duras, que se ven en gran número de objetos egipcios. Y aun cuando se decidiese la cuestión á favor del esmalte, aun quedaría la de determinar la fecha, y para esto se acude á los textos. Mr. F. Labarte los utiliza con gran habilidad, á fin de probar que Homero, Hesiodo y Sófocles, han hablado, con el nombre de *electrum*, del esmalte, que Ecequiel había designado claramente con el de *hasccbmal*.

»Esta opinión ha sido combatida por Mr. Ferdinand de Lasteyrie y después, incidentalmente, por Mr. Rossignol (1).

»En lo que se refiere á Homero, Mr. Rossignol, que parece admitir que los dos poemas homéricos no son del mismo autor, observa que en la Iliada no se habla del *electron*, mientras que en la Odisea, se le cita

(1) *Les metaux dans l'antiquité.*

tres veces, asociándole ya á los metales y al marfil, ya al oro de los adornos, que le hace semejante al sol.

»Estas aplicaciones parecen alejar la idea del empleo del fuego, y por consecuencia del esmalte, y se ha creído que sería cuestión del ámbar ó de una liga de oro y plata. Mr. Rossignol entiende que se trata de un metal fabuloso, imaginado por los poetas, para sobrepujar á los metales más preciosos, é intenta probar que ni el ámbar, ni estas aleaciones, eran conocidas en los tiempos de Homero y Hesiodo.

»Hay un pasaje de Antigona, en el que Sófocles habla del *electron* de Sardes, que opone al oro de la India, pero se ha reconocido, por los mismos escritores antiguos, que se refiere al oro, en pepitas, que se recogía en Lidia, en el Pactolo.

»En Aristófanes se encuentra también el *electron*, como adorno de los

pies de una cama, y dejando la antigüedad griega y entrando en la hebraica, se llega, por fin, al famoso pasaje de Ecequiel (578 a. de J. C.) donde la palabra *hasechmal*, designa una cosa brillante que aparece en medio del fuego, llevando la representación de los cuatro animales, que más tarde vinieron á ser símbolos de los Evangelistas. Los Septantes han traducido esta expresión con la palabra *electron*, y todos los comentaristas citados por Mr. F. de Lasteyrie, la explican como siendo una aleación de oro y plata.

»Antes de estos comentaristas, Virgilio habla tres veces del *electrum:* una citándole como un ideal de la transparencia, y dos haciéndole entrar en la composición de las armas fabricadas por Vulcano para Eneas. En el primer caso, Mr. Rossignol entiende que Virgilio ha querido designar el vidrio, inducido á sostener esta

opinión, porque todos los poetas, después de Homero, han empleado la palabra *electron* con una significación mística y un sentido indefinido para expresar el supremo fulgor. Cita, además, á un escoliasta de Aristófanes, que la emplea como equivalente del vidrio.

»Labarte se apodera de esta última significación, como un argumento en favor de su parecer, pues entre el vidrio y el esmalte, la diferencia no es grande en cuanto á la cosa ni en cuanto á la palabra.

»En los otros dos pasajes de Virgilio, que tratan de la combinación del *electrum* con el oro ó el hierro, se hace, probablemente, referencia á la aleación que, por fin, encontraremos revelada por Plinio.

»Después de haber definido el ámbar amarillo que, en su tiempo, se llamaba también *electrum*, Plinio cita otras dos especies, uno natural, com-

puesto de una parte de plata y cuatro de oro; el otro artificial, formado por la adición á una aleación natural, de la cantidad de plata necesaria para igualar al primero. Hacía, sobre todo, preferir esta aleación, el que brillaba á la luz de las lámparas, de las cuales, sin duda, reflejaba los resplandores, y modelada en forma de vasos, se decía que descubría la presencia de los venenos que en ellos se depositara.

»En esta época abundan ya los documentos fehacientes. Marcial, Pausanias, Estrabón, Tertuliano. Eustaquio y Lamprides, que hablan del *electrum*, sólo conocen dos especies: el ámbar y la aleación de oro y plata. En cuanto al esmalte, si existe, todavía no tiene nombre.

»La primera revelación que tenemos, se encuentra en este trozo de Filostrato, frecuentemente citado: «Se dice que los bárbaros, vecinos del

Océano, extienden colores sobre el bronce ardiente, que se vuelven tan duros como la piedra y se conserva el dibujo que representan.»

»Como Filostrato, que era griego de nacimiento y vivía al principio del siglo III, en la fastuosa corte de Septimio Severo, debía conocer las industrias de lujo que se practicaban en su tiempo, la perífrasis que emplea para señalar el esmalte de los bárbaros, parecería probar que la esmaltación era entonces desconocida en Roma. Existen, sin embargo, antiguas alhajas esmaltadas, y el Museo de Napoleón posee algunas, procedentes de la antigua colección Campana (1). Son pendientes con pájaros de oro relevado, y unas veces parcialmente y otras en totalidad, cubiertos de una capa de vidrio de diverso co-

(1) Clement. *Cat. des bijoux du Musée Napoleon III.*

lor, que no es otra cosa que un esmalte.

»Se asegura que estos pendientes han sido hallados en Vulci y pertenecen á la civilización etrusca.

»¿Es necesario, acaso, suponer que el especial arte de esmaltar las alhajas, se perdió al mismo tiempo de extinguirse la civilización etrusca, y que Filostrato no había tenido ocasión de ver ninguna joya esmaltada? No lo creemos, porque los pendientes en cuestión, no nos parecen pertenecer al arte arcaico de los antiguos habitantes de la Italia. ¿Cómo entonces conciliar el silencio de Filostrato, respecto de estos productos que cada día podía ver, con lo que escribe, por haberlo oído decir, acerca de un arte desconocido, practicado por los bárbaros?

»Pues esto sucede, porque el libro de Filostrato no es una enciclopedia universal, como podría su-

ponerse por el único pasaje que habitualmente se cita, sino la descripción de una galería de cuadros imaginarios. La frase en cuestión, sirve para explicar una particularidad de los arneses de los caballos, en una imagen que representa la caza de fieras.

»La mayor parte de los esmaltes galo-romanos, que las excavaciones dejan al descubierto, son fibulas ó piezas del arnés, y por esto á Filostrato le había sorprendido lo mismo que, precisamente, nos sorprende hoy, ó sea su carácter bien marcado en medio de todos los monumentos del arte antiguo, contemporáneo de estos esmaltes. Lo que había llamado su atención, es que los procedimientos y los productos de la esmaltación de los bárbaros, eran completamente diferentes de los del mismo arte, practicado por los etruscos ó por los romanos.

»En los talleres antiguos se depositaba una capa de colores vitrificables sobre el metal modelado en relieve, y quedaba tal como salía del horno ó de la llama que la fundía.

»En los talleres galo-romanos, los colores vitrificables se incrustan en el metal excavado, y después se pulimentan á fin de igualar la superficie sobre la cual forman una especie de mosaico (1).

»El efecto es completamente distinto y cabe en lo posible, á nuestro parecer, que la observación de Filostrato, referente á los esmaltes de los pueblos que él llama vecinos del Océano, no pierda nada de su exactitud. No hay, por consiguiente, que admirarse de que un autor, experto en el arte de bien hablar, haya empleado un rodeo para designar una

(1) Mr. R. ach Smith entiende que son verdaderos mosaicos.

cosa que, después de todo, era nueva para él.

»¿Cuáles eran los pueblos vecinos del Océano que fabricaban los esmaltes de que habla Filostrato?

»La discusión que se ha promovido en estos últimos años, respecto del origen de la esmaltación occidental, entre Mr. F. de Lasteyrie y Mr. F. de Verneilh, deja la cuestión indecisa.

»Lo que hay de cierto es que se encuentran esmaltes por todas partes en el territorio de Francia, si bien los más importantes provienen del litoral de la Mancha y, sobre todo, de Inglaterra...

»El término propio de que, como hemos visto, carece Filostrato para designar los esmaltes, faltó aún durante largo tiempo á los escritores del Bajo Imperio, que no supieron dar nombre á ciertos productos que nosotros creemos pertenecen á la esmaltación.

»En un libro atribuído á Anastasio el Bibliotecario, que sólo escribió una parte, y en el cual es fácil reconocer la mano de muchos autores, se enumeran los donativos que los papas, desde San Pedro hasta Nicolás I (siglo IX), recibieron para las iglesias de Roma ó hicieron á éstas, y se encuentra un derivado de la palabra *electron*, para calificar una pieza de orfebrería, dada por el emperador Justino al papa Hormisdas, entre los años 518 y 523

»Un poco más tarde, el emperador Justiniano (527-565), habiendo donado á la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla una tabla de altár, de oro, decorada con colores, poetas y cronistas, no saben qué palabra emplear para designar esta obra, en la que conocían se había empleado la acción al fuego.

»Á fines del siglo IX, el gramático Suidas la cita como un ejem-

plo de lo que se designaba con el nombre de *electron*. El *electron*, dice, es un oro alotípico, repitiendo lo que había anotado un *Glosario* del siglo III, pero añadiendo que la cosa de este modo designada, era oro unido al vidrio y á las piedras preciosas.

»La palabra, al envejecer, cambia de acepción, porque en tiempo de Virgilio, y sobre todo de Plinio, significa una aleación de oro y plata, mientras que en la antigüedad heroica, especificaba el oro nativo encontrado en algunos ríos, y en determinados casos, algo muy brillante, que Mr. Rossignol cree ser un metal imaginario y Mr. Labarte un esmalte.

»Que la palabra *electron* haya sido ó no sinónimo de esmalte en la antigüedad, poco nos importa. Lo que parece indudable, es que á partir de los primeros tiempos del Bajo Imperio,

debe conservar esta última acepción. Y esta transformación se explica fácilmente.

»En efecto; en una época en que la metalurgia estaba poco adelantada, se debía, naturalmente, preferir el oro nativo, el más maleable, para formar los tabiques ó separaciones, bastante complicadas, que habían de contener los vidrios coloreados que, fundidos, componían el esmalte, de modo que se habrá venido á parar en dar al todo el nombre de una parte, extendiendo al objeto fabricado y completo, lo que había comenzado por ser uno de sus elementos.

»En el siglo XI, el monje Teófilo emplea el término griego latinizado, para designar los esmaltes alveolados que engastaba, á modo de piedras preciosas, en la guarnición de un cáliz: el mismo que usa un cronista alemán al describir la encuadernación del Evangeliario, donado por el em-

perador Enrique II al Obispo de Mersburg.

»Pero ya se había introducido una palabra nueva, la de *smaltum*, empleada, por primera vez, por Anastasio el Bibliotecario en la *Vida de León IV*. (847-855). Y es la misma que encontramos en León de Ostia, para describir los adornos del cáliz que Enrique II envía, en 1022, al monasterio de Monte-Casino A partir de esta época, el vocablo *smaltum*, usado principalmente en Italia, prevalece sobre el término *electron*, que los alemanes recibieron de los griegos, según una observación de Mr. Jules Labarte (1)».

*
* *

El estudio de los esmaltes ofrece extraordinario interés, en su origen y

(1) Darcel. *Notice des emaux et de l'orfevrerie.*

desarrollo, pues á cada uno de los desenvolvimientos de la libertad en el arte, responde un nuevo procedimiento.

Al primer período, definido por la rigidez de las fórmulas del arte clásico, corresponden los esmaltes que llamamos alveolados, con su escasa expresión y la marcada dureza de sus líneas, hasta que el arte occidental acepta los elementos y la técnica del estilo bizantino, los mezcla con los suyos, y comienza á adquirir un carácter propio; entonces aparecen los esmaltes vaciados, de forma más fina, aunque todavía de expresión ruda, más tarde el orfebre se hace escultor y pintor, y llega á producir los esmaltes pintados, verdaderas obras maestras, perfectamente harmónicos con los esplendores del Renacimiento, tan fecundo en concepciones artísticas de todos los géneros.

Un ilustrado escritor compendia

las susodichas evoluciones, substanciales para el conocimiento de la industria de la esmaltación, diciendo que á las tres fases del arte: el hieratismo griego, el despertar del Occidente en el siglo XIII, y el Renacimiento italiano en el XV, responden los esmaltes alveolados, los vaciados y los translúcidos sobre relieve, en la tercera época, que tiene por luminoso corolario los esmaltes pintados (1).

De lo escrito sobre el origen de los esmaltes, sin que la cuestión esté completamente dilucidada, sólo resulta demostrado que los alveolados se fabricaron, principalmente, en Oriente y los vaciados en Occidente.

Ciampini atribuye la invención del mosaico en esmalte á los persas, que lo enseñaron á los asirios, de los cuales pasó á los griegos y romanos; pero los bizantinos fueron los que consi-

(1) Mr. Darcel.

guieron la mayor perfección, pues acertaron á dar al vidrio, la mayor variedad de matices y colores.

No puede dudarse de que en la antigüedad clásica se emplearon los esmaltes, como las pastas de vidrio de color y las piedras preciosas, con objeto de enriquecer y embellecer las fastuosas piezas de oro y plata que fabricaban los orfebres.

Que los egipcios los conocieron, parece demostrarlo los brazaletes del Museo de Munich, si bien algunos escritores los suponen contemporáneos, á lo sumo, de los esmaltes galo-romanos, inclinándose la mayor parte á creer que los predecesores de la Era cristiana, no fabricaron el esmalte, sin faltar quien asegure que hasta el siglo III, no se encuentran esmaltes sobre metal, y éstos fabricados por los galos.

Otros, sin embargo, entienden que los egipcios emplearon el azul lapis,

existiendo huellas visibles en algunos bronces, y comprobando su pericia, los azulejos del Museo Británico, que figuran discos, divididos en compartimientos.

Mr. Darcel, cuyo parecer es de tanta autoridad, opina que lo que adorna las joyas egipcias es una pasta vítrea de color; pero que aun falta aclarar si se trata de una pasta seca ó de una substancia vitrificada al fuego. Mr. Lasteyrie, sostiene lo primero; Mr. Labarte, se inclina á lo segundo.

Los romanos emplearon el esmalte. Lo dicen Plinio y Vitrubio y lo confirma nuestro Pablo de Céspedes, con estas palabras:

«Estando yo en Roma, cavando entre unos estribos del monte Quirinal, hacia una calle que iba de Suburra á Santa María Mayor, hallaron todas cuatro paredes encostradas de tablas de varios y diversos esmaltes, guarnecidos de compartimientos asimis-

mo de esmaltes de diversos colores, que tomaban la ladera de alto á bajo y remataban en el fondo de la cava, junto á su verdadero suelo antiguo, con una pintura de mosaico de diversas piedras.»

El esmalte de los bárbaros exigía diferentes cocciones, porque colocaban unos colores sobre otros, en plancha de bronce. Usaron el azul, verde y amarillo, durante el período que media del siglo IV al VIII.

Desde este siglo al IX, la raza franca intentó, bajo el Imperio de Carlo Magno, una restauración artística, en la que se advierten influencias orientales, recibidas por dos conductos diferentes: el de los bizantinos y el de los árabes españoles, mas la invasión de los normandos, y después la irrupción de los húngaros y el terror que, al concluir el siglo X, produjo el anunciado fin del mundo para el año de 1000, causaron los más destructores

efectos, deteniendo el progreso de las ciencias y las artes, hasta que recobrada la calma, por el ejemplo de Otón II y su matrimonio con Teophania, hija del emperador de Constantinopla, Román *el Joven*, se inició un nuevo renacimiento, comenzando á llegar de Oriente, obras y maestros, á los cuales dió gran protección la Emperatriz, que residía en Colonia, trabajando bajo sus auspicios, el esmaltador Eilberto, cuyo nombre consta en la inscripción de un altar portátil conservado en Hannover.

Las obras de escultura, dice Labarte, se presentan en Alemania á fines del siglo x y comienzos del xi, bajo dos diferentes aspectos. En unas encontramos contornos pesados y formas achatadas, recuerdos del arte romano degenerado, aunque influídos en cierta manera, por los modelos bizantinos, tendencia á la exageración de las actitudes, y de la expre-

sión de los semblantes, con pretensiones á una originalidad que llega á rayar en la extravagancia, y deseo manifiesto de sacudir el yugo de la rutina.

En las primeras producciones, aun cuando las figuras no carecen de movimiento y gracia, su modelado es rudimentario, la ejecución tosca y el conjunto señala marcada decadencia. En cambio, en las obras de los maestros bizantinos, se revela el conocimiento de la composición, gravedad y exactitud en las actitudes generales, dibujo más correcto, reminiscencia de la antigüedad, y una ejecución verdaderamente admirable, por su perfección y delicadeza.

La herejía de los iconoclastas, obligó á huir de Grecia á algunos monjes que eran, á la vez, notables artistas, y acogidos, cariñosamente, por los Papas que les proporcionaron amplios monasterios, guiados por el con-

vencimiento de que la guerra declarada á las imágenes, había de romper los lazos que unían á Roma con Constantinopla, acreciendo, en su consecuencia, el poder temporal de los Pontífices, vinieron á ser poderoso elemento, que al par que hacía salir á Roma de sus ruinas, daba origen á una era de poder y gloria, imprimiendo á las artes y á las ciencias, el más poderoso y eficaz impulso.

Ellos consiguieron dejar en Italia obras que pudieran creerse, genuinamente, orientales; enseñaron en Alemania la práctica del esmalte, y llegaron á crear un nuevo estilo, el románico, extendido rápidamente por todas las regiones occidentales.

No es, por tanto, de extrañar, que cuando todavía no se desarrollaba la fabricación de los nuevos esmaltes en Francia, pues los que suponen que se hacían en Limoges, en el siglo x, no han logrado demostrar su aserto, Co-

lonia y Verdun, los produjeran en abundancia. A principios del siglo XI, el Abad del Monasterio de San Viton, de Verdun, hizo labrar, en el mismo, unas columnas adornadas con esmaltes, y el maestro Nicolás, construyó el arca de Nuestra Señora, conservada en Tournai y el magnífico *antependium* de Kloslernenburg, datado de 1181.

Puede, por consiguiente, admitirse razonablemente, que Colonia fué, en la Edad Media, la cuna de los esmaltes alveolados, de origen bizantino, y Verdun la de los esmaltes vaciados, siendo prueba concluyente del desarrollo que había formado en Alemania, desde un principio, la práctica del esmalte, el famoso tratado del monje Teófilo, pues de otro modo no podría explicarse la redacción, ni la utilidad, de un trabajo tan concienzudo, donde con la mayor minuciosidad, se explica el modo de fabricar

estos importantes elementos de orfebrería (1).

*
* *

Para apreciar la fecha de un esmalte pueden tenerse en cuenta ciertas indicaciones, aunque no sean de una seguridad absoluta, pues ya se sabe cuánto influye la mano de obra, el gusto del artista y las influencias de localidad.

En los más antiguos, suelen estar esmaltadas las encarnaciones, los tra-

(1) *Theophili, qui est Rugerus, Presbyteri et monachi, Lib. III, de diversis artibus, seu diversarium artium schedula.* Publicado en París, 1843.

Han estudiado este interesantísimo Tratado, Raspe, Emeric David, Lessing. Hendric, Labarte, Clément, Morelli, Lanzi, Montabert, Leclanché, Batissier, Guichard, Bourassé y Texier, suponiéndole unos del siglo X, otros del XI, varios del XII, y el último citado, del XIII.

La Bib. de París guarda un ms. de la misma obra, titulado *De omni scientia picturæ artis.*

jes y accesorios, viéndose el metal, únicamente, en las líneas del dibujo.

En los siglos XII y XIII, los surcos del grabado son muy acentuados, y se acostumbra emplear el esmalte negro azulado, ó sea el niel.

En el siglo XIV, el grabado es más superficial, y rara vez cubierto de esmalte, las figuras cinceladas presentan un ligero bajo-relieve, y desde el XIII, se sobreponen las cabezas de los personajes, fundidas y cinceladas, formando un medio relieve. Además, la estatuaria se combina con la esmaltación, y figuras completas de cobre relevado y dorado, son aplicadas sobre fondo cincelado, enriquecido con motivos arquilectónicos ornamentales. Este es el género predominante en los siglos XII y XIII y casi abandonado en el XIV, en el que se prefieren las figuras grabadas superficialmente, sobre fondo de esmalte rojo ó azul.

II

SUMARIO

Clases de esmaltes. — Alveolados. — A fondo septo. — Taraceados. — Encuadrados. — Encajados. — Tabicados. Vaciados. — Rehundidos. — De campo excavado. — Sobre trazos grabados. — De fondo alzado. — Campeados. — De bajo relieve. — En relieve. — De aplicación. — Sobrepuestos. — Translúcidos. — Nielados. — De París. — Calados. — Claros. — Cuadriculados sobre vidrio. — Pintados. — De Pintores.

CAPITULO II

Los esmaltes son de varias clases (1).

Alveolados *(Cloissonés)*.

Vaciados *(Champlevés. — De taille d'epargne)*.

De bajo-relieve *(De basse taille)*.

En relieve *(En relief)*.

De aplicación ó sobrepuestos *(De plique ó plite)*.

---

(1) V. Adéline, Madrazo, López Ferreiro, Sentenach. Rosell, Mélida, Villaamil y Castro, Campillo, Marcel, Ardant, Rupín, Amador de los Ríos, Rada y Delgado, Mínguez, Miguel y Badia, Llansó y Oliver.

Translúcidos.
Nielados.
De París.
Calados ó claros *(De plique à jour. —De pelistre à jour)*.
Cuadriculados sobre vidrio *(En résille)*.
Pintados.
De Pintores.

*
* *

ESMALTES ALVEOLADOS

Adoptada, por los arqueólogos y anticuarios, la voz *cloisonné*, inventada por Labarte en 1847, para significar el esmalte incrustrado, á la manera bizantina, muchos escritores han buscado el medio de traducirla á nuestro idioma del modo más apropiado.

He aquí algunas de las equivalencias adoptadas:

Esmalte *á fondo septo*, dice D. Pedro Madrazo (1), fundando su interpretación en que el adjetivo *septus*, es el que mejor vierte la idea de cercado, porque los antiguos cercaban con cintillas de oro, siguiendo los dintornos de las figuras, los pequeños senos donde ponían el esmalte (2).

Otros, como Amador de los Ríos dicen *taraceados; encuadrados* para Campillo; *encajados* opina Mínguez;

(1) *Museo Español de Antigüedades*. Tomo VII.

(2) Teófilo, dice aquel reputado escritor, da el nombre de *corrigiolas* y *corrigiundas* á estas cintillas y filetes. (*Bandelettes* las llaman los franceses) y el de *domunculus* á los senos ó casillas que reciben el esmalte ó electro. El procedimiento antiguo bizantino, que nuestros vecinos llaman *cloisonné*, no se usa en el moderno arte de esmaltar, presentan, sí, los esmaltes de nuestros días, bajo la capa de fundentes con que los cubren, los mismos filetillos de oro del *cloisonné*, pero éstos, llamados *gripes*, no tienen más que la apariencia de los filetes verdaderos, los cuales llegaban al fondo y separaban á modo de setos, los esmaltes.

alveolados (1) prefiere Sentenach; *de cerco aplicado* López Ferreiro, y *tabicados* traduciendo literalmente la palabra *cloisonnés*, algunos otros.

Para fabricar esta clase de esmaltes alveolados, se formaban casetones por medio de filetes de oro, soldados en el fondo de una plancha del mismo metal, donde se depositaba el esmalte en polvo, sometiéndole á una temperatura suficiente para fundirle.

Desde el siglo VI, se hacían en Oriente y adornan el altar regalado por Justiniano á la iglesia de Santa Sofía, habiendo también algunos muy notables, quizá más antiguos, que proceden de la China y del Japón.

Los escritores franceses reconocen y declaran, que no puede atribuirse á la industria de su nación, con absoluta seguridad, ningún esmalte al-

(1) Por su parecido con los alvéolos de un panal.

veolado: confesión tanto más de estimar, cuanto que abundan en los tesoros de sus iglesias.

La fabricación de los esmaltes alveolados, quedó casi abandonada hacia el siglo XII para la representación de figuras humanas, pero continuó durante la Edad Media y hasta el fin del Renacimiento, produciendo los pequeños esmaltes de aplicación.

*
* *

ESMALTES VACIADOS

Llamados también *rehundidos*, *de campo excavado*, *sobre trazos grabados*, *de fondo alzado* y *campeados*.

A medida que el arte bizantino puro decaía y se adulteraba con la mezcla de otros elementos, los maestros occidentales adquirían mayor habilidad, y resultando muy costosos

los procedimientos del esmalte alveolado, fabricado generalmente sobre plancha de oro, y en extremo lentos, pues la soldadura de los filetes y la formación del dibujo por medio de los mismos, exigía mucho tiempo y gran destreza de los artífices, comenzó en Alemania á adoptarse el procedimiento del vaciado, que, imitando al alveolado, era más sencillo.

Para ello excavaban los senos ó casetones en chapa de bronce, reservando filetes ó cintillas, que formaban los contornos y dintornos de las figuras, y obteniendo, casi siempre, las encarnaciones y aun otras partes, con el fondo mismo del metal, sin esmaltación alguna. De este modo se vino á reducir el coste de la primera materia, facilitando además el trabajo del orfebre, que quedaba reducido á una labor mecánica.

Opinan algunos que esta clase de

esmaltes vaciados, tuvieron principio en el reino de Lorena, unos creen que en Colonia, residencia del notable esmaltador Gilberto, y otros dicen que fueron invento del no menos célebre Nicolás, hijo de Verdun, á fines del siglo XII, pero conservando la tradición y los modelos bizantinos.

*
* *

ESMALTES DE BAJO-RELIEVE

Sobre una plancha de metal fino, cincelada ligeramente, se colocaba el esmalte en polvo, de modo que resaltasen los relieves, que eran muy bajos, al fundirse en el horno. Comenzó á usarse este método en Italia, á fines del siglo XIII.

*
* *

ESMALTES EN RELIEVE

Dase este nombre, á los de alto relieve, y también á los acabados de sacar del horno, antes de que su superficie irregular hubiese sido desgastada con el frotamiento indispensable, para dejarla lisa y pulimentada en todas sus partes.

*
* *

ESMALTES DE APLICACIÓN Ó SOBREPUESTOS

Alveolados de pequeñas dimensiones, que por medio de un engaste y á modo de piedras preciosas, eran engarzados en las piezas de orfebrería y muy usados en los objetos destinados al culto divino.

*
* *

ESMALTES TRANSLÚCIDOS

Transparentes y formados sobre oro ó plata, no tienen más colores que el azul, verde, gris, pardo, negro y púrpura, porque el blanco y amarillo, exigen el empleo del ácido estañico, y éste se vuelve opaco con el fuego.

En el Tesoro de Letrán existe una cruz, de forma parecida á la usada en el siglo IX, que, sin embargo, se supone puede ser la que allí depositó el Papa Sergio I (687-701). Toda ella es de esmaltes alveolados, y el del fondo translúcido, con una tinta ya roja obscura, ya verdosa.

Benvenutto Cellini empleó frecuentemente esta clase de esmaltes, que dan gran brillantez y riqueza á alguna de sus maravillosas obras.

* * *

ESMALTES DE NIEL Ó NIELADOS

De los siglos XII y XIII, en los que las huellas del grabado son muy profundas y están llenas de un esmalte negro azulado. Se emplea generalmente el sulfuro de plata.

Dejaron de usarse en el siglo XIV, y por esto, sin duda, B. Cellini se atribuyó su invención, pero fué practicado en Oriente desde remotos tiempos, conocido por las tribus germánicas que invadieron á Europa, y mencionado por el monje Teófilo, con el nombre de *nigellum*.

*
* *

ESMALTES DE PARÍS

Con este nombre se incluyen en los inventarios pontificios, los vaciados que desde el siglo XIV, se comenzaron á imitar en Italia.

*
* *

ESMALTES CALADOS Ó CLAROS

Los que presentan pequeñas porciones de esmalte, en los intersticios de una armadura metálica.

*
* *

ESMALTES CUADRICULADOS SOBRE VIDRIO

Imitación de los alveolados bizantinos, hecha en el siglo XVI, con el mismo sistema de ornamentación, ramilletes simétricos de follajes y pájaros, todo en color transparente, con filete de oro, sobre fondo igualmente transparente, verde, púrpura ó azul.

He aquí el modo de fabricarlos:

Sobre una placa de cristal blanco, se excavaba el dibujo, cuidando de

que los bordes estuviesen inclinados hacia adentro, para que la cavidad fuese más ancha en el fondo que en la boca. Después se colocaba una hoja de oro, de manera que, saliendo de los bordes, formase una pequeña caja, donde se depositaba el esmalte, y se fundía con una temperatura inferior á la de la fusión del cristal. La pieza, igualada por el pulimento, se montaba sobre una hoja de púrpura ó verde, que daba color al cristal, sin alterar los esmaltes alveolados en su caja opaca de oro. El efecto á primera vista, es el mismo de los antiguos esmaltes bizantinos.

*
* *

ESMALTES PINTADOS

«Son los que se conocen con el nombre de esmaltes con apresto ó pre-

paración, que es el dibujo hecho en la superficie misma de la placa, ó sobre una capa de esmalte blanco, ó, por fin, en una hoja de oro ó plata, todo según el efecto que se intenta producir.

»Estos primeros esmaltes, que con escasa propiedad se llaman pintados, no van más allá del siglo XV, y aun cuando, generalmente, presentan un estilo arcaico, indican una práctica muy hábil en el arte de la esmaltación.

»Su reverso está cubierto de otro esmalte rugoso, opaco y basto, formado con los residuos de la fabricación, con objeto de evitar que la hoja de cobre se altere durante la cocción, quedando cubierta en todas sus partes por la materia fusible.

»Ya muy entrado el siglo XVI, se hacía el esmalte del reverso, muy tenue y generalmente incoloro, en cambio, la hoja de metal se abombaba

ligeramente, para poder resistir las dilataciones y contracciones que origina el calor.

»En esta época, la práctica de pintar sobre la preparación ó aderezo indicado, quedó abandonada, casi por completo, sustituyéndola lo que se llama *la grisalla*.

»Se hace del siguiente modo: una porción de esmalte negro, que tira á violeta, y alguna vez de azul lapis, se extiende sobre el metal y después se pasa al fuego. Encima de este fondo, que supondremos negro, se pone una capa tenue de esmalte blanco, que dejando transparentar el negro subyacente, parece gris; en seguida, sobre esta película ya seca, se traza el dibujo con una punta, señalando las principales sombras con líneas cruzadas, y levantando por completo el esmalte blanco, en aquellos sitios en que debe quedar negro. Se procede, en una palabra, como el grabador al

agua-fuerte sobre el barniz de su plancha. La segunda capa de esmalte se fija al fuego, lo mismo que el dibujo que se ha trazado.

»Para modelar, el esmaltador deposita el polvo blanco de espesor variable, á fin de que según deje transparentar, más ó menos, el negro del fondo, parezca gris en las medias tintas y de un blanco absoluto en las partes bañadas de luz.

»También se suele cubrir, parcialmente, los rasgos del contorno, y las líneas cruzadas de preparación, con una ligerísima capa de esmalte, para amortiguar el negro demasiado fuerte, y facilitar, por medio de una transición más insensible, el paso de la extrema sombra á la extrema luz.

»Ciertos artistas, con objeto de obtener un tono general más suave, acostumbraban poner dos capas de fondo, una negra y otra gris. Sobre esta última, pasada al fuego como la

primera, extendían una tercera película de esmalte blanco, donde trazaban el dibujo. El asunto se revela entonces en gris, en lugar de acentuarse en negro, como en el primer caso.

»Cuando las capas sucesivas que deben modelar el esmalte, han quedado fijas por el fuego, el esmaltador realza el conjunto, con algunos resaltes de oro que dibujan los accesorios, adornan las vestiduras ó forman arabescos, en las piezas de vajilla decoradas con *grisallas*.

»En todas las del siglo XVI, el lineamiento obtenido levantando el esmalte, cerca siempre los diversos elementos de que se compone el asunto, y da al dibujo una firmeza que con el procedimiento bastante sumario que se emplea para el modelado, contribuye á darlas su marcado carácter decorativo.

»Este sistema de ejecutar *grisallas*,

no podía afinar, suficientemente, la semejanza en los retratos que los esmaltadores limosines ejecutaban, copiando estampas y dibujos contemporáneos, y á fin de conseguirlo, después de haber preparado las encarnaciones por el procedimiento ordinario, emplearon el pincel, depositando el color en líneas cruzadas ó puntos, para modelar la cara y hacer resaltar las facciones. Los cabellos y la barba, preparados en esmalte amarillo, claro ú obscuro, se volvían á dibujar con el mismo color, pero de tono más subido. En cuanto á las vestiduras, como frecuentemente eran negras, se contentaban con indicar los detalles, aplicando para los lienzos el procedimiento de la *grisalla*.

»A fin del siglo XVI los esmaltadores transformaron su manera de proceder.

»Al modelado por medio del espe-

sor, substituyeron el modelado por líneas cruzadas, sobre todo en las encarnaciones, y abusando del talco y de los resaltos de oro, concluyeron poco á poco, casi como habían comenzado los iniciadores de fin del siglo XV» (1).

Así llegaron á caer en tanto demérito y bajo precio, que el famoso Bernard Palissy, decía en su *Art de Terre:*

«Has visto también los esmaltadores de Limoges, los cuales, por no haber guardado el secreto de su invención, su arte ha venido á ser tan miserable que les es muy difícil ganar su vida con el precio que obtienen por sus obras. Estoy seguro haber visto dar por tres sueldos, la docena de figuras de muestras que se llevaban en la toca, las cuales mues-

(1) Darcel. *Notice des emaux et de l'orfevrerie.*

tras estaban tan bien trabajadas y sus esmaltes tan bien fundidos sobre el cobre, que no había ninguna pintura tan agradable. Y esto no ha sucedido una vez sino más de cien mil, y no solamente con las dichas muestras, sino jarros, saleros y toda clase de vasijas y otras historias que ellos saben hacer, cosa muy de lamentar.»

*
* *

ESMALTE DE PINTORES

Con esta denominación se designa una clase de esmaltes, de fondo blanco, sobre el cual se daban los colores: procedimiento usado en el siglo XVII, semejante á la pintura sobre porcelana.

III

SUMARIO

Esmaltes y esmaltadores españoles.—Dominación romana.—Orfebrería goda.—Riqueza de los Monarcas y magnates.—El *Fuero Juzgo* y los *Orígenes* de San Isidoro.—Lo que era el olovitreo.—La industria de la vidriería y su relación con la del esmalte.—Introducción en Francia de la orfebrería española.—Objetos bizantinos.—Influencia árabe.—Esmaltes y esmaltadores españoles en los siglos IX al XVI.—Los esmaltes de Montpellier.—Esmaltes aragoneses.

CAPÍTULO III

Cuando los geógrafos é historiadores griegos y romanos, trataron de ponderar la riqueza de España en la industria de los metales preciosos, dice el Sr. Pérez-Villamil en su admirable *Discurso* de ingreso en la Academia de la Historia, tanta ó mayor importancia conceden á los trabajos de oro como á los de plata, puesto que el primero, según Estrabón, era aquí tan abundante, que no sólo se extraía de las minas, sino que se recogía de los ríos y de los arroyos.

Y la verdad es que, á juzgar por los raros monumentos que nos quedan de la primitiva orfebrería de España, esta industria artística empezó aquí por el oro, como si los orígenes de nuestra patria hubiesen coincidido con aquellos siglos dichosos á quien los antiguos, según el ingenioso hidalgo, pusieron el nombre de dorados (1).

»De estos monumentos, el más antiguo, el más original, el más interesante, continúa el Sr. Pérez Villamil, es la preciosa diadema hallada hace pocos meses en la costa levantina de Jávea, y que ha ilustrado con tanta concisión como acierto el señor Mélida (2). Conforme con sus apreciaciones sobre los antecedentes histórico-artísticos de esta joya, donde

(1) Cervantes. *Don Quijote de la Mancha.*
(2) Y también Mr. Pierre Paris. *Revue Archéologique*, 1896.

se admiran la sabia técnica y la exuberante ornamentación de los orfebres orientales, entiendo yo que su mayor importancia estriba, no tanto en sus antecedentes como en sus consiguientes, por ser tipo característico y como matriz fecunda de la orfebrería nacional, cuyos rasgos distintivos consisten en la brillante suntuosidad, la profusa decoración y la vistosa gallardía de que hizo siempre gala, así en las alhajas destinadas á realzar la belleza de las damas españolas, como en las joyas consagradas á engrandecer la pompa y solemnidades del culto divino. La misma técnica delicada y sutil, con laminaciones á martillo, que sólo una mano muy diestra puede obtener del oro dulce y depurado, con fondos granulados por soldaduras invisibles y sólidas, con cordoncillos hilados y retorcidos en proporciones uniformes y simétricas, con la delgadez y flexibilidad nece-

sarias para adaptarse la pieza á las formas de la cabeza y á la composición de los tocados y cabelleras; la misma gentileza deslumbradora y el alarde de espléndida riqueza que se admiran en esta diadema ibérica, se ven en adelante en todas las alhajas de nuestra platería indígena.»

De la riqueza española en la época romana, dan claro testimonio, los textos irrecusables de los autores latinos y otros fidedignos documentos.

«Lejos de ser extraños á los españoles, dice el historiador Lafuente, los conocimientos artísticos, bien puede asegurarse que hubo, en la época romana, muchos y excelentes artistas en España, principalmente marmolistas, lapidarios, fundidores, plateros y cinceladores, los cuales formaban gremios ó corporaciones de obreros, dirigidas por un presidente elegido entre los ciudadanos más ilustrados, según acredita más de una

inscripción y más de un epitafio, dedicados á simples artistas ó á los presidentes de las asociaciones y colegios» (1).

Las preciosidades artísticas que, escondidas ú olvidadas, salen á luz paulatinamente, habiéndose librado de las depredaciones de las tribus bárbaras que invadieron á España á principios del siglo v, concluyendo con la dominación romana, son una elocuente demostración de aquellas afirmaciones.

Durante la época goda, la industria de las joyas alcanzó una de las épocas de mayor apogeo, porque los reyes se distinguieron tanto por su afán en acumular alhajas y piedras preciosas, como por la magnificencia de sus ofrendas ante los altares del Dios verdadero.

En el botín que Amalarico dejó en

(1) *Historia de España.*

poder del franco Childerberto, se encontraron numerosas joyas, sesenta cálices de oro puro y una magnífica cruz de pedrería, que fué á parar á la Basílica de Saint Germain-des-Prés.

En las bodas de Gala Placidia, hija del Emperador Teodosio, con el godo Ataulfo, recibió cien joyeros, repletos de piedras preciosas y piezas de oro.

Los escritores árabes Bayan Almogreb, Allaitz Ebn Sad y Ebn Hayan, ponderan las extraordinarias riquezas y el brillante esplendor de aquellos monarcas.

Ciento setenta coronas y diademas riquísimas, halló Tariq en el palacio de D. Rodrigo, y la suntuosidad de la *Mesa de Salomón* (1) cubierta de

(1) El objeto más valioso del Tesoro real de los godos, era una fuente de oro, á manera de mesa, que pesaba 500 libras y contenía ricas joyas; la cual, como parte de los despojos de Atila, dió Aecio, en el año 453, á To-

perlas, esmeraldas y rubíes, zafiros y topacios, y ornada con tres coronas ó collares de oro, guarnecidos de aljófar, excede á todo elogio, atribuyendo Ebn Hayan,—el Cortobín—tan notable obra, á la liberalidad de los reyes cristianos de Toledo, que hicieron á su muerte, cuantiosos legados á las iglesias.

Isidoro Pacense, por su parte, censura la codicia de los conquistadores, y cuenta que Muza necesitó treinta carros, para transportar los inmensos tesoros de oro, plata, ornamentos y piedras finas, fruto de sus rapiñas y correrías.

Y si no fueran suficientes estos datos y los recogidos por nuestros primeros cronistas, los confirman plena-

---

rismundo, rey de los visigodos. Idacio hace mención diciendo que en ella estaban engastadas piedras preciosas y que en su tiempo se guardaba con mucha estima entre los tesoros de los reyes visigodos.—Bradley. *Los Godos.*

mente, dos monumentos irrecusables: el Fuero Juzgo, código que revela un estado de cultura, y los libros de San Isidoro, de aquel á quien apellidó el Concilio VIII de Toledo (653) escritor excelente, gloria de los siglos, el hombre más sabio que se había conocido para iluminar los últimos tiempos y cuyo nombre no puede pronunciarse sino con gran respeto.

El docto metropolitano de Sevilla, menciona, en su libro de los *Orígenes*, todo género de alhajas, muebles y utensilios.

Las coronas eran la presea más importante de los reyes, así como las diademas para las matronas, usándose nimbos, mitras, capas, fibulas, agujas, pendientes, collares, cadenillas, pulseras, cintos y otros objetos en los que se unía, acertadamente, el fausto de la riqueza con los primores del arte.

En cuanto á la industria de los ára-

bes invasores de nuestra Península, se hallaba en tal grado de adelanto, que en el año de 780, cambiaban con los francos, tejidos y bordados de seda y oro, obras tan excelentes, que Carlomagno envió á Offa algunos de ellos, como muestra del adelanto industrial de su época.

Trajeron los visigodos á España, el impulso artístico recibido de la Grecia clásica y del imperio bizantino, adquiriendo, á poco, el dibujo de los seres animados, un carácter ornamental, exclusivo de nuestra nación.

No debe, pues, dudarse de que el esmalte hubo de ser conocido en España en aquellos tiempos, lo cual, además, se halla comprobado por los restos que, afortunadamente, se conservan.

La corona de Recesvinto, una de las halladas en Guarrazar, presenta una serie de flores cuyas peliculas descansan sobre un fondo verdoso,

compuesto de cierta materia brillante, que Mr. Lasteyrie no vaciló en calificar de vidrio rojo, deduciendo de este supuesto, que estas coronas no pudieron ser construídas en España; mas la brillante rectificación de D. José Amador de los Ríos, vino á demostrar que no basta un solo accidente para determinar el origen de una obra artística, habiendo otras pruebas que acreditan su procedencia y mucho más, como dice el citado eruditísimo escritor, cuando aún «no está comprobado si la antigüedad conoció el vidrio taraceado».

Tres fíbulas, en forma de paloma, han sido encontradas en España, y su exorno constituye «un verdadero enrejado de distintos alveolos, separados entre sí por gruesa lámina de metal, entre cuyos espacios se han incrustado unos trozos de materia vítrea roja que forman con el borde visible un conjunto de gran riqueza

y belleza, relacionándose, directamente, con las joyas más famosas del siglo IV (1)».

Quizá este vidrio taraceado sería lo que se ha llamado *olovítreo*, palabra de los siglos XI y XII, cuya significación ha dado motivo á interesantes discusiones.

Fernando I, al ofrendar ante los altares de San Juan Bautista y del Beato Isidoro, les presenta: *coronam cum olovitreo auream, crucem auream cum lapidibus coopertam olovitreo, calicem ex auro cum olovitreo*, de cuyas palabras se deduce que había diferencia entre los objetos decorados con piedras preciosas y los que lo estaban con *olovitreo*.

Ducange entiende que ésta es una voz híbrida, con diferentes acepciones, pues en el *Acta Sancti Marceli*

(1) Sentenach. *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española.*

Martyris, se habla de efigies *olovitreas*, y en la de San Sebastián, de una habitación *olovitrea*, mas si se refería á la ornamentación por medio de laminillas de vidrio ó piedras duras, lo mismo puede aplicarse al adorno de las habitaciones, formando una especie de mosaico, que al de las piezas de orfebrería, alternando con las piedas preciosas. Una caja donada á la Catedral de Santiago por el Arzobispo D. Diego Gelmírez, estaba *cum vitro sculptum* (1).

No hay que olvidar que, según Plinio, las Galias y España, fueron las naciones que primero proveyeron de vidrio á los romanos, en competencia con las más antiguas de Alejandría, Sidon y otros lugares desconocidos del Oriente.

Esas incrustaciones de vidrio ó laminillas de jacintos ó granates, pre-

(1) *Historia Compostelana.*

cursoras del esmalte alveolado, las practicaron los godos, según queda indicado, y lo demuestran la corona scita de oro que posee Rusia, los objetos del Museo de Bucharest, descubiertos en la Valaquia, la armadura del Museo de Rávena y otros restos de aquella civilización reunidos en los Museos de Pesth, Londres y Stokolmo. Que los visigodos introdujeron esas prácticas al invadir la Península, es razonable suponerlo, acreditándolo los clamasterios y letras de las coronas de Guarrazar, y si se tiene en cuenta el desarrollo de la industria de la orfebrería y la extraordinaria riqueza de los reyes, ¿por qué no ha de admitirse que en España se practicó el esmalte, derivado, naturalmente, de aquellas enseñanzas y del conocimiento del vidrio y de las materias fusibles y coloreantes?

Los collares de vidrio hallados en

Elche, aunque de la época visigoda, y de traza bizantina, demuestran que se sabía labrar y aplicarlo á objetos de adorno, complementos del traje femenino; sin otros datos que se desprenden del estudio de la vidriería española.

Los maestros españoles de la época romana, fueron tan hábiles en el arte de imitar las piedras preciosas, y de tal belleza sus obras, que los godos, apreciando su singular pericia, los concedieron singular aprecio, viéndose en las riquísimas alhajas de los primitivos tiempos góticos, procedentes de artífices de la escuela ibero-romana, mezclados los vidrios y los esmaltes con las piedras preciosas, para decorar, unidos, las más fastuosas preseas.

Gregorio de Tours, historiador del siglo v, habla de un robo de vidrios de color, efectuado en las lumbreras de una iglesia, fundiéndolos el ladrón

á fuego violento y vendiéndolos después en masas informes á comerciantes extranjeros. Mr. Le-Vieil dice que de esta relación puede deducirse cuánta sería la belleza de esos vidrios, y el Sr. Rico y Sinobas cree que lo que haría el susodicho ratero, sería triturar los vidrios finamente, y como polvo fusible, venderlos á los que entonces viajaban, buscando aquellos materiales antiguos para utilizarlos en el arte del esmalte.

Las coronas de Guarrazar con sus vidrios de color engarzados y colgantes; el bellísimo presente de amor encontrado, en Castilla, en la que fué tumba del Infante D. Felipe, labrado en el siglo XIII y esmaltado de rojo, las copas de D. Gonzalo Palomeque, canónigo de Toledo, en 1250, son elementos que permiten formar idea del estado que alcanzó en España, el arte de esmaltar, desde el sexto hasta el

décimo tercio siglo de la Era Cristiana.

«En las provincias dominadas en la Península por los árabes, la vidriería y el arte de esmaltar, dice el citado escritor Sr. Rico, debieron estar relativamente conocidas, como lo prueban los libros de Abalais, hebreos y arábigos en su principio; y si éstos no fuesen bastantes, porque del vidrio no se sabe se guarden y conserven en la actualidad piezas que puedan referirse á las fabricaciones arábigas en España, quedan, sin embargo, muchos vasos antiguos y con especialidad pequeñas losas de barro cocido, cubiertas de esmaltes irisantes con reflejos de oro y plata, que en el fondo de algunas, revelan la intención de los artífices de imitar los más bellos y menudos mosaicos que se labraron en el vidrio, las piedras duras y los esmaltes en la época romana.

»Estas obras de barro hispano-mudéjares, aunque su gusto fuese oriental, prueban que los artífices vidrieros en España bajo la dominación gótica (?) se aplicaron á fijar diestramente el vidrio y sus esmaltes sobre oro, cobre y tal vez sobre plata, secreto raro que se ha perdido y del que no hemos tenido ocasión de ver más que una riquísima joya esmaltada en azul, con caprichosísimos pájaros, que se labró probablemente en Zaragoza en el siglo XIV.»

La orfebrería fabricada en España, conocida y apreciada por los francos, hubo de estimular entre ellos el gusto de las joyas.

Brunequilda, hija del rey de Toledo (566), encargó á los talleres de su patria un escudo de gran tamaño, hecho de oro y profusamente enriquecido con piedras preciosas, y dos pateras, también de oro y pedrería,

para regalárselas al rey de España (1).

La misma Brunequilda, al unirse en matrimonio con Sigiberto de Austrasia, donó á las iglesias de Auxerre, varios vasos de finos metales y suntuosas piezas de orfebrería, cálices, platos y vasijas, de una liga que lleva el nombre de *anacteum* y que sería quizá el *electrum*.

*
* *

Como hemos reseñado en el capítulo primero, las perturbaciones producidas por la herejía de los iconoclastas, obligaron á los artistas bizantinos á trasladarse á las regiones de Europa. Diversos monasterios recibieron sus provechosas enseñanzas, y los monjes de Cluni, muchas veces

(1) Gregorio de Tours. *Histoire des Francs.*

llamados por los reyes, dieron gran impulso á las artes y establecieron numerosos talleres, de donde salieron orfebres afamados que produjeron preciosos objetos y extendieron la práctica del esmalte.

En la región castellana, dice el erudito Sentenach, parece comenzar este período de adelanto, con la célebre cruz de la iglesia de Fuentes, cerca de Oviedo, ofrenda de Sancha González.

Abundaban por el mismo tiempo en España, los objetos bizantinos. Cuando Alfonso VI entró un viernes Santo en la iglesia de Sahagún, se apoderó, violentamente, de un precioso relicario, regalo del emperador Alejo Commeno, no sin adorarle antes con la mayor devoción, según refieren sus cronistas.

El frecuente trato que el episcopado católico y los reyes mantenían con Bizancio, el comercio que más tarde

sostuvieron las provincias del litoral de la Península con aquel Imperio, y las continuas peregrinaciones de España é Italia que acudían á Constantinopla y Jerusalén, hacían llegar á España, variedad de objetos orientales de devoción.

La catedral de Pamplona posee un hermoso relicario con el *Lignum crucis*, regalo de Manuel Paleólogo al Rey de Navarra Carlos *el Noble*; joya primorosa en forma de capilla, realzada con pedrería y coronada con tres cruces.

También fué labrada en Oriente, siglo VI, la famosa Arca Santa de Oviedo, aunque tiene una parte añadida en España, probablemente en tiempo de Alfonso VI.

El monje Teófilo, tantas veces citado, reconoce que los árabes ocupaban el primer lugar en el trabajo de los metales, y esta declaración autorizada, confirma otros testimonios que

acreditan el carácter nacional de la obra de los maestros visigodos, después de la invasión sarracena, porque los caracteres del arte cristiano, mezclados con elementos decorativos tomados del árabe, se ven, entre otros objetos que pudieran citarse, en el arca de San Isidoro, el frontal de plata del Monasterio de Sahagún, el cáliz de Santo Domingo de Silos, la vaina de la espada llamada de Roldán, la citada Arca Santa de Oviedo, el frontal del Museo de Burgos y en algunos más.

La cruz denominada de los *Angeles*, donación de Alfonso el Casto, demuestra que el esmalte se fabricaba en España desde el siglo XI, abundando, desde éste hasta el XII, las ofertas hechas por los Monarcas españoles á los Monasterios é iglesias, consistentes en relicarios, arcas y arquetas, ornadas con pedrería y esmaltes, donaciones que se multiplicaron

tan pronto como comenzó la fabricación del esmalte vaciado en cobre.

*
* *

Del siglo x, tenemos la Cruz de la Victoria, donada por Alfonso III á la Catedral de Santiago. Las hojas de las flores que la adornan, están formadas con labor de taracea, de color verde y granate, trabajo semejante al de las Coronas de Guarrazar, y alternando con piedras preciosas, se hallan esmaltes azules incrustados en el oro, resaltando en varias partes, y particularmente en un disco central, el esmalte azul, alternativamente con el verde (1).

También recuerda mucho la especial construcción de las joyas visigodas, la arqueta chapeada de plata que

(1) Rada y Delgado. *Museo Español de Antigüedades*. Tomo X.

los reyes D. Alfonso III y su mujer doña Jimena, dedicaron al Salvador, perteneciente á la Catedral de Astorga: conserva en sus arcaturas, huellas de substancias vítreas ó esmaltes alveolados.

No menos definido presenta carácter visigodo, la arqueta de ágatas, donada á San Salvador, por Fruela y Numilo Jimena, en 910, adornada con esmaltes de todos los colores, y son también notables los del arca de plata relevada de la Catedral de Gerona, «una de las manifestaciones más interesantes de la suntuaria muslímica de la época del Califato de Córdoba á que pertenece».

*
* *

A los comienzos del siglo XI, se vislumbran en todo el Occidente de Europa, los albores de un renacimiento, al que no podrían ser extra-

ños nuestros maestros que, con tal grado de perfección, descollaban en la práctica de las artes industriales, quedando todavía varios objetos, de singular mérito, que plenamente lo comprueban.

He aquí noticia de algunos de ellos.

«El cofrecillo de gusto bizantino que se conserva en la Iglesia parroquial de la Asunción de Abarzuza, decorado con rectángulos que contienen figuras de santos en relieve, de grandes cabezas y amplias vestiduras, ejecutadas en chapa de plata, con ruda simplicidad, limitadas por filetes floreados realzados con chatones de imperfecta forma. Este ejemplar ha de estimarse como el resultado de un arte occidental, sujeto todavía á la influencia bizantina, por más que corresponda al siglo onceno» (1).

De arte árabe es la arqueta de San

(1) García Llansó *Metalistería*. 1897.

Isidro de León, construída en Córdoba, y la hecha en Cuenca, propiedad de la Catedral de Palencia, que aun cuando labrada en marfil, tiene la armadura de cobre esmaltado.

La Catedral de Jaca posee una cubierta de Evangeliario, con figuras de marfil, sobre plancha de plata dorada, y una inscripción que dice: IHC NAZARE-NVS-FELICIA REGINA, sobresaliendo, entre las piedras que adornan el marco, un precioso esmalte alveolado.

Esta reina fué hija de los Condes de Chalons, esposa de Sancho Ramírez de Navarra y Aragón, y madre de D. Pedro I, D. Alfonso I, y don Ramiro II. Falleció en 14 de Abril de 1085.

Hermoso monumento hubo de ser el arca donde el rey D. Fernando hizo colocar, en 1052, los restos de San Isidoro. Gruesas láminas de oro, con relieves y esmaltes, representaban

los Apóstoles y el Salvador, mientras otros, muy finos, adornaban las figuras de varias vírgenes y mártires.

Otra hubo en San Millán de Yuso, de vara y media de longitud, revestida de oro y cubierta de esmaltes, piedras preciosas y planchas de marfil con relieves. Tenía una inscripción en la que sólo podía leerse: .....*tvo et Rodolpho filio*. Sandoval y Cean Bermúdez, suponen que las figuras representaban á los oficiales que ayudaron al maestro Aparicio para construir la urna, pero D. P. Madrazo lo niega y entiende que son el maestro y su hijo, revelando el nombre de éste un origen germánico. Destruída por los franceses, quedan únicamente doce tableros de marfil con bajos relieves, incrustrados en una pesada armazón de madera.

Merece también mención, el relicario esmaltado de San Blas, que per-

tenece á la iglesia de Santa María de Fitero.

En este siglo XI había en Santiago un colegio de orfebres, establecido en tiempos del obispo D. Diego Peláez (1070-1088), y en Navarra trabajaban Almanio y los citados Aparicio y Rodolfo.

*
* *

Ya en el siglo XII y con motivo de la traslación á Santiago de los cuerpos de San Fructuoso, San Cucufate, San Silvestre y Santa Susana, se construyeron, en tiempo del arzobispo Gelmírez, ricas arcas, descritas por Ambrosio de Morales de esta manera:

«En una capilla de la iglesia Mayor metida en la pared, tras una reja cerrada, está el cuerpo de San Cucufate, mártir, en una arca de más de

tres palmos de largo y dos en alto, con la tumba cubierta de latón bien labrado de esmalte muy antiguo.....

»Al otro lado está el cuerpo de San Fructuoso en capilla de su nombre, de la misma forma, en la pared, con reja toda dorada delante. El arca es alta de dos palmos y larga quatro, esmaltado poco el latón como la pasada.....

»El cuerpo de San Silvestre, mártir, está en lo alto de un altar, junto al relicario que la iglesia tiene en su sacristía... El arca es harto muy rica que las pasadas, de tres palmos y buena altura, labrada sobre latón de esmalte á la Morisca, que sobre oro no pudiera estar mejor, y con ser muy antiguo está muy fresco y muy conservadas las colores.....

»Fuera de la ciudad, en una iglesia llamada Santa Susana, está el cuerpo de Santa Susana, mártir, en

arca semejante á las de arriba» (1).

La cruz de cristal de las Clarisas de Allariz, que se cree donación de D.ª Violante, esposa de Alfonso X, tiene, en su pie, algunos esmaltes de carácter bizantino, y es la obra más notable debida á los orfebres medioevales, que se conserva en las iglesias de Galicia. En el frente de la cruz se halla representada la Ascensión, Santas Lucía y Catalina y Santos Simón, Judas, Santiago y Felipe. En el lado izquierdo, San Nicolás y San Basilio, el Calvario, San Tadeo, Santo Tomas, San Bartolomé y San Andrés. En el lado derecho, la Transfiguración y los Santos Santiago, Tomás, Lucas, Mateo, Pedro y Pablo.

Al mismo siglo pertenecen los objetos siguientes: cruz y patena del Museo Arqueológico Nacional, que

(1) *Viaje á las iglesias de España.*

fueron del Monasterio de Santiago, de Peñalva, verdadera joya de la orfebrería española de la Edad Media.

Frontal donado por el arzobispo D. Diego Gelmírez á la Catedral de Santiago.

Cruz esmaltada con la marca de Vich, que figuró en la Exposición de Zaragoza.

Cáliz y patena de Astorga. Esmaltes de oro é inscripción: *Pelagius abbas me fecit ad honorem sanc ti Iacobi apostoli*, tiene el nudo calado y la patena decorada con el cordero místico, rodeado de ocho lóbulos relevados. En el borde se lee: *Carnem qvm gvstas non adherit vlla vetvstas perpetvvs cibvs et regnat hoc revs. Amen*. Esta obra, que los más autorizados escritores franceses declaran que es producto del arte español, se encuentra en el Museo de Cluny.

La cruz, de cobre dorado y esmal-

tado, propiedad de la iglesia de Guillar (Lugo).

El baldaquino que hubo en Santiago, de oro y plata, que según nos informa el libro V del *Códice Calixtino*, estaba cubierto de pinturas, y hallándose éstas sobre el metal, serían esmaltes y nielados.

La cruz de San Munio de Veiga (Celanova), de forma potenzada y adornada con piedras y cristales, que parece ser aquella milagrosa de la cual dice D. Mauro Castellá: «Tiene una cruz antiquísima de bronce, esmaltada, con pedrería; las piedras son grandes, parecen topacios, christales, jacintos; dízese tiene grandes reliquias; haze Dios muchos milagros por ella; yo he visto ponerla á endemoniados y ausentarse luego dellos los demonios, y no bolver más á ellos... es del alto de vna castellana, su figura muy antigua y proporcionada.»

La cruz procesional de cobre esmaltado propiedad del Ayuntamiento de Valladolid.

Durante los siglos XII y XIII florecieron en Santiago los esmaltadores Arias Pérez, Pedro Martínez, Fernán Pérez y Pedro Peláez; en Burgos, Juan Pérez, que vivía en 1262; Pablo de Modova, en 1283; Juan Domingo y Dominus Arias, y en Valladolid, Juan Yáñez y Bartolomé Rinalt.

*
* *

Del siglo XIII conocemos la cruz de Baamorte (cerca de Monforte) de chapa de plata, historiada y cincelada, con nudo hexágono, adornos calados, inscripciones y las figuras esmaltadas de *St. Antonio*, *St. Bastean*, *St Blaes* y *St. Lopes*.

El báculo de cobre, esmaltado, dorado y adornado con turquesas, que fué del obispo mindoniense D. Pela-

yo II de Cebeyra (1199-1218). Procede de su sepulcro, en la derruída iglesia colegial de Rivadeo, y se guarda en la Catedral de Mondoñedo.

La cruz parroquial de cobre esmaltado, de la iglesia de Villameriel.

Otra flordelisada, del Museo Arqueológico de Valladolid.

La cruz de cobre con esmaltes en campo excavado, propiedad de la Catedral de Santiago, de forma potenzada, en el centro *vesica piscis* de chapa sobrepuesta; en los brazos, estrellas ó flores, y en los extremos los símbolos de los evangelistas. Por su carácter especial parece de fabricación española y probablemente compostelana.

El báculo episcopal de esmaltes, de la iglesia de San Pedro de Rua, Estella. Termina en una serpiente enroscada que envuelve y sujeta á un leoncillo. Se cree producto de la in-

dustria nacional, aunque revelando la influencia de la escuela de Limoges.

La virgen, de cobre esmaltado, de la iglesia de Husillos. Algún escritor supone que fué un relicario traido de Roma por el cardenal Raimundo, fundador de aquella Abadía.

Las *Tablas Alfonsinas* de la Catedral de Sevilla, con multitud de reliquias encerradas en pequeños compartimientos é inscripciones sobre oro, con esmaltes alveolados. Obra indudablemente española, aun cuando en ella se adviertan ciertas influencias italianas. De estilo románico con ligeros apuntes del ogival, fué mandado construir este relicario, por Alfonso X, de donde toma su nombre, para guardar reliquias de la Virgen. El Sr. Amador de los Ríos, entiende que pudo ser hecho en Toledo, Burgos ó Sevilla, ya porque el Sabio rey menciona en una de sus

Cantigas al Maestro Jorge, reputado artífice toledano, ya porque en Burgos, al amparo del obispo D. Mauricio, fundador de la Catedral, lograron extraordinario desarrollo todas las artes secundarias, no siendo, por tanto, inverosímil, que el regio trovador de Santa María, acudiese á una ú otra de aquellas ciudades, para construirle, «aun cuando es más probable que fuera en Sevilla, pues en los repartimientos que ampliando los de su padre hizo él en 1253, figura don Lorenzo, *orepse* y D. Nicolás el *obrese*», quienes, al merecer estas recompensas y honores, hubieron, sin duda, de haber dado extraordinaria muestra de pericia en la práctica de su arte.

La fama de los orfebres catalanes del siglo XIII, está justificada por los diversos monumentos de orfebrería que á ellos se deben. Entre los hoy conocidos puede citarse la magnífica

arca de San Cucufate, perteneciente al Monasterio del Valle, la cruz de Riells, otra esmaltada que tiene la marca de Vich, la de San Juan de las Abadesas, la de Barnola y algunas más que han figurado en la última Exposición de Zaragoza, con tanta gloria para la ciudad invicta como provecho para el arte, acreditando todas ellas, que la práctica del esmalte fué de uso vulgar en diferentes regiones españolas, durante todo el período de la Edad Media.

Algunos escritores afirman que no se quedó atrás Galicia, y entienden que hubo de existir algún obrador de esmaltación, situado en la vía frecuentada por los numerosos peregrinos que acudían con sus rezos y ofrendas á Santiago, siendo lo cierto que á los siglos XIII y XIV, corresponden muchas cruces de un carácter especialísimo y de cierta opacidad en los esmaltes, que los diferencia de

los de Limoges del mismo tiempo, aun cuando sea forzoso reconocer que éstos eran más delicados y perfectos.

*
* *

Llegamos al siglo XIV, en este nuestro breve estudio, y hallamos sobradas pruebas, de especie distinta, que todas concurren á demostrar la extensión adquirida por la práctica del esmalte.

En las *Ordinaciones de la Casa Real de Aragón*, se halla lo siguiente:

«Y dos platos de plata esmaltados, y tres cabezas labradas á la mosaica, con orlas de plata esmaltadas y un vaso de plata para el agua bendita, con su hisopo para el servicio de nuestra capilla». (De D. Pedro *el Ceremonioso)*.

El *Inventario* de la Catedral de Oviedo, 1385, incluye esta partida:

«Dos bacines pequeños de cobre, dorados y esmaltados para dar agua á las manos del Preste».

Y en el de Carlos V, de Francia, 1380, estas otras:

«Une pomme d'argent, à chauffer mains en hiver, à esmaulx d'Arragon.

»Un drageoir d'or couvert, cizellé à vignettes et semé d'esmaulx de la façon d'Espagne».

Los esmaltes de Montpellier, presentan un carácter mixto de italiano y francés; pero hay que tener en cuenta que aquella ciudad pertenecióá dos señores, los reyes de Francia y de Mallorca, y los esmaltadores se hallaban establecidos en la parte nueva, que era del dominio de D. Sancho.

En la del rey de Francia, había numerosos monederos que perjudicaban á los esmaltadores del de Mallorca, y habiendo presentado éste

fundadas quejas, Felipe *el Largo*, dictó una ordenanza en el año de 1317, prohibiendo la competencia, y que se pusiesen trabas á la obra, en esmalte, fabricada en terrenos que no le pertenecían.

Puede asegurarse, con el estudio de los ejemplares conservados en la Península, que en los siglos XIV y XV, se fabricaba el esmalte translúcido, en todas las regiones del litoral mediterráneo occidental, con verdadera perfección, y sobresalían, principalmente, los orfebres de Avignon, Montpellier, Cataluña, Aragón y Mallorca (1), como se observa en algunas piezas del Tesoro de Roncesvalles, en la Cruz procesional de Crevillente, y en el hermoso cáliz de la colección Spitzer, con esmaltes translúcidos y los blasones de D. Pedro

(1) El punzón de Mallorca figura en el notabilísimo Templete de la Catedral de Ibiza.

Núñez de Lara, conde de Mallorca, 1381.

Estos esmaltes translúcidos, aplicados, desde el siglo XIV, sobre planchas cinceladas con figuras en relieve distinto, producían efectos de claro-obscuro, y daban á los paños mayor movimiento.

Aun cuando se conocían con la denominación general de esmaltes italianos, eran producto de las regiones del litoral occidental del Mediterráneo, si bien fuesen imitación de los que llegaban de Avignon, Montpellier y las Baleares.

En este mismo siglo XIV, trabajaron en Mallorca, los esmaltadores Ramón Franc y Bartolomé Ponce; en Gerona, el maestro Bartolomé, Ramón Andreu, Pere Vernec; en León, Pedro Fernández; en Oviedo, el francés Fernay, y se dice que los famosos Corporales de Daroca, son obra de Conssolio Blanc «un dels suxtils mes-

tres de la sua art qui sien en nostra senyoría», según decía don Pedro IV, al hacerle un nuevo encargo (1).

Ha sido opinión muy vulgarizada, y no controvertida durante largo tiempo, la de que los designados con la denominación de esmaltes aragoneses, eran construídos por obreros procedentes de Limoges, que habían venido á instalarse en Zaragoza.

Semejante supuesto nos parece poco fundado, no sólo porque ya en el siglo XIV, tenían fama, y lo demuestra el inventario de Carlos V de Francia que dejamos citado, en el que se reseña una pieza de «esmaulx d'Arragon», sino porque su ejecución más tosca, el dibujo muchas veces incorrecto y la abundancia de colores rojos, negros y blancos, les da un carácter especial muy diferente del que tienen los procedentes de Limoges,

(1) D. N. Sentenach.

aun cuando sea un hecho positivo y documentalmente comprobado, el de que los franceses, desde los siglos XI y XII, abundaron en España, unidos á los naturales, en la empresa contra los moros. Illescas estuvo habitada casi exclusivamente por gascones, los cuales habían obtenido en algunos lugares, el privilegio de no ser expatriados, lo cual demuestra la buena harmonía que guardaban con los nacionales.

Los lazos de Francia con Aragón, no fueron menos fuertes y constantes durante largo tiempo. «Yo he visto, dice el ilustrado escritor Mr. Molènes, algunas cartas que demuestran que hasta el siglo XIV, los reyes españoles firmaban invocando el año de gracia del reinado del rey de Francia (1).

(1) *Exposition historique de Madrid.* 1892-1893.

Autorizados escritores reconocen que había en España multitud de obreros franceses que trabajaban el esmalte, de donde cabe deducir que muchas obras atribuídas á Limoges, pueden ser españolas (1).

*
* *

Al siglo XV pertenecen los esmaltadores sevillanos Juan Alfon, Miguel Alonso, Diego García, Pedro Gómez, Diego González, Juan de Segura, y Diego de Sevilla y los toledanos Juan González de Madrid y Alfonso García de Valladolid.

---

(1) En el siglo XII, el Cabildo de Lugo, celebró un contrato con el escultor francés Raimundus, para la obra de la Catedral, señalándole el sueldo anual de 200 *sólidos*. Después de su muerte continuó la obra un español, Monforte de Lemos.

Emeric David. *Histoire de la sculpture française*. 1872.

En una escritura fechada en 1404, el orebse Sancho Martínez, se obliga con el Cabildo de Sevilla, á hacer una imagen de la Virgen, de plata, y á adornarla con «esmaltes, é piedras é aljofar».

En el *Inventario del Príncipe de Viana*, se incluye relación de multitud de piezas de orfebrería esmaltadas, procedentes, sin duda, de los talleres catalanes, aragoneses y navarros.

A este siglo xv, pertenece la Cruz procesional que guarda el museo de Kensington, de madera, cubierta de planchas de plata relevada, adornada con esmaltes translúcidos representando el bueno y el mal ladrón, la Anunciación y la huída á Egipto. Ofrece particular interés esta notable pieza de orfebrería, que mide tres pies de alta, porque en distintos lugares, descubre el nombre de Pedro Martín.

Una de las joyas más salientes que

han figurado en la espléndida Exposición zaragozana, ha sido la Cruz de Linares, de estilo ojival, adornada con bellísimos esmaltes translúcidos, obra cuyos caracteres indican procedencia aragonesa.

Demuestran los datos antecedentes, la injustificada falta de fundamento con que algunos escritores, que gozan de autoridad en el mundo literario, se han atrevido á decir, con absoluto desconocimiento de la materia, que en España no hubo artes ni industrias artísticas, hasta llegar el siglo XVI.

Tan absurda manifestación, ha dado motivo á la siguiente razonada réplica, debida á la pluma del muy ilustre académico Sr. Pérez-Villamil:

«Tuvo España sus arquitectos que la poblaron de basílicas y oratorios, obras maestras de gusto y elegancia, cuyos ejemplares subsisten cerca de Oviedo y excitan la legítima admira-

ción de los inteligentes; de suntuosos palacios urbanos y rurales, con sus termas y sus pretorios; tuvo pintores ornamentales que decoraron los muros de esos edificios, con pinturas cuyo brillo se juntaba armoniosamente con el de las columnas y los arcos de mármoles preciosos que soportaban las bóvedas de oro y plata, prodigados en ellos bajo las formas más variadas y caprichosas; tuvo sus orfebres y lapidarios que labraban el oro, la plata, el cobre, el marfil y el vidrio, en coronas y cruces de pedrería que llevaban suspendidas las *Alfas* y las *Omegas* simbólicas, y en cálices, vinajeras, incensarios, dípticos, arquetas ó relicarios, destinados al culto divino, y para los usos domésticos en vajillas de plata, en copas y otros vasos de diversas formas, cincelados, grabados con imágenes, ornados de pedrería, que sobre las mesas de los príncipes y de los señores se mezclaban

á los vidrios ó cristales de Irac. El mismo lujo brillaba en los demás muebles sagrados ó profanos. Grandes velos tendidos entre el santuario y la nave, velos más pequeños delante de cada altar, cortinajes de sala ó de alcoba, tapices de sillas ó de escabeles, vestidos eclesiásticos y seglares se veían confeccionados con las más ricas telas de algodón, seda, oro y plata. Los caballeros calzaban espuelas de oro, y este metal y la plata, resplandecían en los arneses de los caballos de guerra y de parada.

..... Ante este cuadro de la España cristiana en los siglos más calamitosos de la Edad Media, cuadro formado con testimonios coetáneos y fidedignos, sacados de donaciones, inventarios y otros documentos custodiados en archivos, y la mayor parte recogidos en las colecciones diplomáticas más autorizadas, ¿puede seguirse afirmando que los españoles de la

Edad Media fueron unos bárbaros, sin artes y sin industria, sin cultura y sin vida social?» (1).

*
* *

En 1511 no había desaparecido todavía «la escuela de esmaltadores que desde antiguo floreció en Galicia» (2), á la que se atribuye la placa esmaltada del Portapaz, perteneciente al Se-

(1) Pérez Villamil y García. *La tradición indígena en la historia de nuestras artes industriales.* Discurso leído en la Academia de la Historia. 1907

(2) «El colegio de artistas compostelanos donde se agrupaban artistas de distintas profesiones, databa de los días de D. Diego Peláez (1070 1088). Los colegiales gozaban de grandes privilegios: estaban exentos de todo servicio, ya personal, ya real, aun en tiempo de guerra, y su casa y haciendas eran un sagrado que ningún funcionario público podía violar». En 1131 confirmó D. Alfonso VII estos privilegios. López Ferreiro: *Fueros municipales de Santiago y de su tierra.*

minario conciliar de Santiago, en cuya antigua ciudad trabajaba, en el siglo XVI, Jorge de Cedeiro; en Toledo, Sebastián Alcega, Gregorio Baroja, Benavente, Juan de Segovia, Bautista Laynez, Lorenzo Márquez, Andrés Ordóñez, Ramírez, Lope y Antón Rodríguez de Villarreal; en Barcelona, Felipe Ros.

En el *Inventario* de Francisco II se incluyen estas partidas:

«3 petits potz couverts, avec leurs petites chaines d'or, emaillées á la façon d'Espagne.

»Un poignart à oreilles d'or, avec le bout et la chappe, façon d'Espagne»

Rodrigo León construyó dos magníficos Porta-paces de oro y valiosos esmaltes, regalados á la Catedral de Córdoba por el Duque de Segorbe, en 1581.

Melchor de los Reyes ejecutó los esmaltes de la cruz fabricada por

Francisco Merino para el Monasterio de San Jerónimo. 1581 (1).

También son notables los esmaltes pintados de Aragón de fines del siglo XVI y principios del XVII, sin duda, los más importantes, los de las catedrales de Zaragoza y Segorbe y algunos de propiedad particular (2).

En Castilla se encuentran piezas y placas de esmalte, aunque no con tanta abundancia como en Cataluña y Aragón, y ya en las Ordenanzas de los gremios y cofradías, empieza á distinguirse entre el orfebre, el aurífice y el esmaltador, aunque los maestros supieran sobresalir en unos y otros recursos de la orfebrería (3).

Hemos prescindido de indicar obras de los siglos XIV, XV y XVI, que aun subsisten y acreditan la pericia

(1) Ramírez de Arellano. *Boletín de la Sociedad de Excursiones*. 1901.
(2) Campillo.
(3) Sentenach.

de nuestros orfebres, porque son tantas, que la sola enumeración resultaría enojosa y excesiva, y por eso hemos limitado nuestras observaciones referentes á aquellos siglos, á consignar, únicamente, algunas noticias tomadas de documentos fehacientes, para que se vea cuán arraigada estaba en los orfebres españoles, la costumbre de enriquecer sus obras con preciosos esmaltes, lo cual indica que ellos mismos los fabricaban.

Además, siendo el objeto principal de este estudio, el de apuntar la idea de que los frontales esmaltados de Orense, San Miguel y Silos, de que vamos á ocuparnos, quizá no proceden, como generalmente se afirma, de Limoges, y pueden ser producto de las artes españolas, los datos más útiles para determinarlo, han de ser los referentes al período románico á cuyo estilo pertenecen.

Las breves y rápidas indicaciones

que dejamos hechas de las obras conocidas de nuestros orfebres y los documentos reseñados, acreditan que la fabricación del esmalte no cesó en España desde el tiempo de los visigodos. Tal vez cabrá discusión en cuanto al origen de algunas de las piezas mencionadas, pero como no es posible negar el de las de procedencia árabe-española puesto que, en varias de ellas, consta el nombre de sus autores y el lugar y fecha de la construcción, á cualquiera se le alcanza que orfebres tan hábiles como los nuestros, no podían desconocer los procedimientos de fabricación del esmalte, vulgares en la mayor parte de la Península, lo cual no es de extrañar dado el fausto y suntuosidad que siempre ostentaron, hasta en tiempos más modernos, los reyes de España, los magnates de su Corte, los Monasterios é Iglesias.

De ello nos da perfecta idea, dice

un escritor moderno, «el botín que Almanzor sacó de la Catedral de Santiago; la generosidad excesiva de Juan I de Castilla; la disipación de la Corte de Juan I de Aragón; la prodigalidad del conde de Haro cuando, en 1440, recibió en sus dominios á la reina de Navarra; el lujo deslumbrador que en varias ocasiones desplegó el condestable D. Alvaro de Luna; la venta de corona, joyas y vajilla de oro que hizo D. Fernando de Antequera para cumplir sus descargos y satisfacer deudas de los reyes de Aragón, sus predecesores, etc., etc. Y si pasamos á la España musulmana encontraremos que la pasión por las joyas, como por todo lo que sea esplendor, magnificencia y lujo, no sólo igualaba, sino que sobrepujaba á todo lo entonces conocido» (1).

(1) Pérez Rubio. *Cuatro palabras sobre la historia de las joyas, de las alhajas y de las piedras preciosas.*

IV

SUMARIO

Imitaciones, reproducciones y falsificaciones de los esmaltes pintados, translúcidos, vaciados y alveolados.—Restauración de los esmaltes.—Procedimientos usados por los orfebres modernos.

CAPÍTULO IV

La fabricación de esmaltes sobre metal, ocupa en la actualidad á numerosos obreros, principalmente en Francia y Alemania, pero entre ellos algunos se dedican á imitar y reproducir piezas antiguas, unas veces con la mejor buena fe, á cuyo fin imprimen sus punzones y marcas, y otras con el propósito de venderlas como auténticas, en el elevado precio que esta clase de restos artísticos alcanza en la actualidad.

Los esmaltes pintados se hacen con tal perfección, que son numero-

sos los fraudes que, con ellos, se cometen.

Los alveolados y vaciados, cuando se trata de reproducir una pieza de valor grande, artístico é histórico, también se fabrican con habilidad.

Los translúcidos se imitan admirablemente. El talco da un reflejo muy vivo, se emplea el oro en hojas, bruñido, y una vez bien seca la cola, se pinta encima, sin temor, y como se conserva la transparencia, se ve el oro del fondo.

Los esmaltes se restauran con goma laca ordinaria, que es lo que se dice *esmalte en frío*. De este modo, arquetas que apenas conservan más que la forma, pues el esmalte ha desaparecido, casi en su totalidad, se cubren con una restauración inteligente y el objeto centuplica su precio. Esta clase de fraude se descubre sometiendo la placa á un baño de al-

cohol, que disuelve todo el esmalte añadido.

Los restauradores modernos no son, muchas veces, suficientemente conocedores en materia de arte, y con manifiesto error, eligen, para sus obras, asuntos de épocas posteriores á la que figuran pertenecer, ó representan trajes ó accesorios anacrónicos; y por cualquiera de estas circunstancias, se averigua la falsedad de los objetos.

He aquí lo que sobre el particular dice Mr. Eudel, que ha descubierto las maniobras fraudulentas, á las que se entregan muchos:

«La declaración de Mr. N..., fabricante de esmaltes, ante la Comisión de investigación respecto de la situación de los obreros y de las industrias de arte, debe conservarse:

»Me piden todos los dias esmaltes antiguos..., los envían á Amsterdam,

desde allí á Francfort, así adquieren cierta notoriedad, y encuentran aficionados que se los disputen en el Hotel de Ventas. Un día me trajeron un esmalte que representaba el *Triunfo de la Virgen*, preguntándome si podría arreglarle. — Sí — contesté, — es fácil; si no está muy saltado ó estropeado, podré reconstituir los lugares que hayan sufrido daño.—¿Y cómo lo hará usted? — Del mismo modo que cuando hice la placa.— ¿Tiene usted gana de broma? Yo he comprado ese esmalte en 10.000 francos, y usted no tendrá la pretensión de hacerme creer que ha sido hecho en su casa.—Pues si es un dibujo de Philippoteaux que he tomado de la *Ilustración*, y he aquí el calco de vuestro objeto.

»He conseguido encontrar uno de estos continuadores de los orfebres y esmaltadores de antaño. No le nombraré, porque no figura su nombre

en ningún Anuario, por razones que respeto.

»He visto en su casa una arqueta de esmalte vaciado, con uno de sus lados tan admirablemente rehecho, que yo no lo hubiera conocido, á no decírmelo él. Más atrevido que otros, emplea el fuego, y en lugar de reemplazar el esmalte que falta por medio de una pasta, que al cabo de cierto tiempo cambia de color, hace recocer el esmalte por los mismos procedimientos que en otros tiempos se usaban. Prepara, primero, muestras de pastas, y las ensaya. La vitrificación se verifica separadamente, hasta asegurarse de que cuando se opera la cocción, el color quedará igual al del modelo. Después, en cuanto consigue el tono, guarnece la pieza y la pone al fuego. Como la fusión del esmalte se hace á una temperatura menor que la que el cobre necesita, los tabiques, los adornos,

las molduras, no corren riesgo alguno, siempre que se detenga la operación á tiempo. Después de la cocción, emplea la piedra pómez, con objeto de nivelar la parte antigua y la moderna.

»¿Y de qué manera, pregunté, vuelve usted á las partes doradas la patina que el fuego las quita?

»Quemando heno. El humo ensucia y desfigura admirablemente el objeto y, después de limpio con trapos, quedan fondos melados.

»¿Y cómo reconocen las partes restauradas de las auténticas?

»Se lo diré á usted si me guarda el secreto. Pase usted el dedo sobre la parte esmaltada. ¿Siente usted una ligera depresión? Es lo rehecho; porque ante el temor de poner mucha pasta se llenan, casi siempre, poco los senos, y la pieza sale del horno con estas diferencias de nivel. Para hacerlo bien sería necesario repasarlo

todo con la piedra pómez y se destruiría la flor de la pieza, por esta razón se dejan los hoyos, temiendo un mal mayor» (1).

(1) *Trucs et truqueurs.*

V

SUMARIO

FRONTALES DE ALTAR.— ALTARES PAGANOS ORIENTALES Y HEBREOS.—ALTARES DE LAS BASÍLICAS LATINAS.—TÁBULAM ALTARIS, RETROTÁBULA Y RETABLO.— SOBRE-ALTAR Y DELANTAL.—DONACIONES DE RETABLOS, HECHAS EN LOS SIGLOS VIII AL XV.

CAPÍTULO V

En el templo de los judíos había dos altares, uno de bronce, para los sacrificios, y otro destinado á quemar perfumes.

Los paganos erigían altares numerosos, adornándolos con pórfidos, jaspes y metales finos, profusamente labrados.

La mesa sagrada, ha sido siempre objeto de la cariñosa solicitud de los cristianos. Por su parte alta, la adornaron con baldaquinos, de ricas y ostentosas materias; en la de delante, la enriquecieron colocándola un frontal *(antispendium)*.

Como muestra del lujo á que llegaron los orientales en la construcción de los altares, puede citarse el que la emperatriz Pulqueria mandó hacer para la iglesia de Santa Sofia, de Constantinopla. Estaba embellecido con oro, plata, piedras preciosas, madera, metales finos, etc. Según Cedrenus, se quiso que en él estuviesen representados todos los recursos de la riqueza que el mundo entero proporciona.

La forma de los altares de las basílicas latinas, con su tabernáculo, se ha conservado durante largo tiempo, guardando la configuración de un sarcófago: algunos, de madera ó piedra, estaban revestidos de láminas de oro y plata.

Ya en el *Liber Pontificalis* (1) se men-

(1) *Liber Pontificalis, seu de gestis Romanorum Pontificum, quem cum cod. mss. Vaticanis emendavit suplevit I. Vignolius.* Roma. 1724.

cionan esas planchas de oro y plata destinadas á revestir el frente *(frons)* de los altares, mientras que los de telas, más ó menos preciosas, no se vulgarizaron hasta después del siglo XIII.

Antes del XI, fué muy corriente el incrustar en la tabla del altar, placas de oro y plata, designadas con el nombre de *propiciatorias*.

«En el siglo X, dice Labarte, no se usaban retablos, y nada se ponía sobre el altar ni detrás de él. Así, los autores no hablan de un *pallium*, sino de *tabulam altaris*, que decoraba la cara anterior del altar.»

Sin embargo, en esta época comenzó la costumbre de colocar sobre los altares, cruces, reliquias, dípticos y tríptico.

Estos fueron adquiriendo mayores dimensiones, dando origen, en el siglo XIII, á las planchas de metal, colocadas en la parte de detrás del altar, designadas con el nombre de

retro-tabulæ, de donde vino el de retablo.

Los retablos fueron portátiles primero y después fijos, adoptados por las iglesias abaciales y catedrales, cuando se varió la colocación del coro, estableciéndole fuera del ábside, porque mientras tuvo asiento en su contorno, el abad ó el obispo, el retablo sobre el altar, hubiera impedido la comunicación directa entre el pueblo y su prelado: regla que no excluye la posibilidad de que hubiese alguno en iglesias que no tuviesen coro en el ábside (1).

*
* *

Al retablo se le llamaba también frontal.

«Fizo (el abad D. Sancho de Oña,

(1) Thiers. *Disertación acerca de los altares de las iglesias.* 1688.

en 1397) el *frontal de en somo del altar* mayor de San Salvador, todo de plata fina, marcada de la marca de Burgos.»

Se le da, en otros documentos, el nombre de *pano para frontal de deante*, y en varios, como el *Inventario de la Catedral* de Oviedo, *sobre altar*, mencionado de este modo en el *Capítulo de los frontales de plata*, donde se consigna, en una nota marginal, que: «desfizose para adovar el otro frontal».

En algún inventario se le designa con la palabra *delantal*, pues D. Gonzalo, Arzobispo de Toledo, entre las cosas de su antecesor D. Sancho de Aragón, «falló dos *delantales* para altar, el vno istoriado, el otro labrado de seda.»

*
* *

Las donaciones de frontales á las iglesias, hechas por príncipes y per-

sonajes españoles, son tan numerosas como espléndidas, y de ellas se halla rastro frecuente, en diversidad de crónicas y archivos.

La más antigua que conocemos es la de Addelgaster, en el siglo VIII, para la iglesia de Obona, «quator frontales de serico».

El abad Adalino regaló, en el siglo IX, otros tres, también de seda.

En el X, ofrendó Ordoño II á Santiago frontales aureos, y en otra donación, de 922, al Monasterio de Samos, vestiduras de altar y frontales.

El Conde Santo, en su dotación al Monasterio de Villanueva de Lorenzana (969), incluyó ocho frontales.

Hermenegildo dió siete al Monasterio de Sobrado.

Al constituirse el reino unido de León y Castilla, por el enlace de D.ª Sancha con Fernando I, se inicia un período de florecimiento artístico.

Entre sus donaciones se incluyen:

Frontales ex aure puro.
Tres frontales argenteos

«que debían tener grandes figuras del Salvador y los Apóstoles al estilo ya bizantino».

El mismo rey, en la donación hecha á San Isidoro de León (1053), comprende «un frontal de oro puro, guarnecido de esmeraldas y zafiros, y otros dos de plata maciza, con más otro de tela de oro.»

En este siglo XI, regaló el obispo y abad de Cuxá, Oliva, al Monasterio de Ripoll, un frontal suntuosísimo, que lucía en su ábside, «auro et argento et pretiosis lapides moviliter.» Recordaba el palioto de San Ambrosio, de Millán, y en él hallábanse representadas, con numerosas figuras, escenas de la vida de la Virgen.

El obispo de Lugo, Pablo, dió á

su iglesia, en 1042, un frontal dorado y otro argénteo.

En el siglo XII, ofrendó Adosinda ocho á la iglesia de Lalin, y otros muchos á diversos templos.

En la *Historia Compostelana* se habla de la *tabula argentea*, terminada en 1105 y fundida á fines del siglo XVII, cuando se construyó el actual frontal.

De esta *tabula argentea*, hace notar el muy erudito escritor D. José Villaamil y Castro, que el *Códice de Calixto II*, en su conocido libro IV, dice: *Tabula vero quæ est ante altare, honorifice auro et argento operatur. Sculpitur in medio eius thronus Domini, in quo sunt viginti quator seniores eo ordine, quo beatus Joannes, frater sancti Jacobini Apocalycsi sua eos vidit, duodecim scilicet ad dexteram totidemque ad lævam per circuitum, citharas et phialas aureas, plenas adoramentis, manibus tenentes. In medio cuius residet Dominus,*

quasi in sede maiestatis, manu sinistra librum vitæ tenens et dextera benedictionem inuens. In circuitu vero throni eius quator Evangelistæ habentur, quasi thronum sustinentes. Duodecim vero Apostoli ad dexteram eius et lævam ordinati sunt, tres scilicet in primo ordine ad dexteram, et tres in superiori. Flores etiam ibi habentur optimi per circuitum et columnæ inter Apostolos pulcherrimæ. Et etiam tabula operibus decens, et optima his versibus de super conscripta: HANC TABULAM DIDACUS PRÆSUL JACOBITA SECUNDUS TEMPORE QUINQUENNI FECIT EPISCOPII MARCAS ARGENTI DE THESAURO JACOBENSI HIC OCTOGINTA QUINQUE MINUS NUMERA: ETIAM DEORSUM HÆ LITTERÆ HABENTUR: REX ERAT ANFONSUS GENER EIUS DUX RAYMUNDUS PRÆSUL PRÆFATUS QUANDO PEREGIT OPUS.

El Sr. Villaamil copia, á continuación, la siguiente traducción anti-

gua, que ofrece detalles de cierto interés:

«A Taboa da prata dante o altar que esta deante hua foy moy ben obrada toda douro et de plata moy marauillosamente. Et he laurado enno meogo da taboa de prata o trono domini en ordeen de San Juan apostolo et evangelista conta enno seu liuro apocalipse que os vio con uen a saber doze *(falta)* aadestra. Et doze aaseestra. Et teen ennas maos vjolas et rredomas douro que dan de si moy boo odor. Et en meo delos se nro señor ju sede majestatis. Et ten en hua mao o liuro da vida. Et con el se beeyzendo as quatro evangelistas seen arredor do trono hu se nro señor que ten o seu trono. En outra orden seen doze apostolos seis aadrestra parte et seys aaseestra parte et entre os huns et os outros seen figuradas moy boas calopnas moy fremosas et moy boas froles. Et

en rredor del et en cima desta taboa estan escriptos estos versos, &»

Este frontal reemplazó al de oro, que se cree fuera uno de los tres donados por Ordoño, en 911, y deshecho en la época del Arzobispo Gelmirez, y del cual se sacaron doscientas veinte onzas.

Ambrosio de Morales dice que: «era como el de Sahagún, sino más gruesa la plancha, y no cerrado como el otro».

Por mandado del rey D. Pedro, recogió el Alcalde de Burgos, del Monasterio de Santa María de Nájera, «un frontal guarnecido de muchas piedras muy preciosas, y otro de plata» (1). El primero, había sido donado por D. García y su mujer, D.ª Estefanía, y estaba «cuajado de planchas de plata, de oro de mar-

(1) Sáez. *Monedas que corrían en Castilla durante el reinado de Enrique III.*

tillo, con muchas imágenes de bulto, de oro, guarnecido de muchas y ricas piedras, con inscripción releva da de oro, hecha por el artífice Almenio» (1).

En la Catedral de Gerona había un frontal de altar, de plata y oro, regalo de D.ª Ermesindis y D.ª Guisla, mujer de Ramón Berenguer, *el Cuervo*. Hallábase cubierto de labores y santos en relieve, y ornamentado con piedras preciosas, en una de las cuales se leía, grabado, el nombre de D.ª Ermesindis. Tenía, en el centro, una especie de nicho, con la Virgen y el Niño, y debajo, sobre esmalte verde, una figura de mujer, rodeada con inscripción que expresaba haberle costeado doña Guisla. En el lado de la Epístola, se veía al Padre Eterno y los Apóstoles, y en el del Evangelio, repre-

(1) *Anales* del P. Moret.

sentaciones alusivas á la Virgen.

El retablo de Gerona, siglo XIV, «es de madera cubierta por completo de con planchas de plata, y dividido verticalmente en tres series de nichos y doseletes. Cada nicho ó cuadro, comprende un bajo-relieve de la vida de Jesucristo ó de su Santísima Madre, ó representa figuras de santos, entre los que se halla San Narciso, patrón de Gerona. Los bajo-relieves tienen, además, toques de esmalte, en cantidad algo regular, lo cual ayuda, en gran modo, á la suntuosidad de este retablo» (1).

Castellá Ferrer, hablando del altar mayor de San Payo, Santiago, dice: «la frente es de bronce, con Imaginería á lo antiguo y engastadas en ella piedras de poco valor. Parecido al de Silos (2).

---

(1) Miguel y Badía.
(2) *Historia del Apóstol Santiago.*

El *Inventario* de la Catedral de Toledo, formado en el siglo XIII, reseña «dos frontales enlaçados de plata y otros de lino, de baldaqui, etc.»

En el de la Catedral de Oviedo, 1385, se encuentra la siguiente partida:

«*Frontales de plata son estos:*

»En el altar mayor de San Salvador vn frontal guarnido de plata, con ymagines enlevadas en que está una ymagen de sede magistatis e quatro evangelistas e dose feguras de apostolos en que están ciento e sesenta e quatro piedras con vn camafeo con veynte e quatro senjontes (seniores) en derredor de la sedi magistratis.»

Del siglo XIV al XV, procede el retablo de plata dorada, del Santuario de Nuestra Señora de Salas (Diócesis de Huesca). Donación del rey D. Pedro IV, lleva el mismo punzón de platero que la célebre silla de don

Martín, donde descansa la custodia de Barcelona. Se halla dividido en siete compartimentos, donde, con figuras de alto relieve, se representan misterios de la Virgen, y ya en el siglo XV encontramos, en el testamento de Fray Gonzalo Martínez, un legado de «un repostero á dos altares para dos frontales».

En el Monasterio de Poblet, hubo un frontal de gran valor intrínseco y artístico. Embutido de flores, frutas y animales, formado todo con lapis lázuli, ágatas, perlas, jaspes, cornerinas y topacios, compartido en tres divisiones, guarnecidas de plata y bronce dorado, ocupaba su centro la imagen de la Virgen, con atributos de plata, y bajo-relieves, delicadamente cincelados.

Bastan estas notas para demostrar con qué generosidad, no interrumpida, compitieron los reyes y particulares, en donar á las casas del Se-

ñor, suntuosos frontales. Ahora bien; dada semejante costumbre, debe suponerse, racionalmente, que los numerosos talleres de orfebrería establecidos en diferentes puntos de España, sabrían construir, y construirían, la mayor parte, sino todos, de los frontales que en tantas escrituras figuran, con detalles que realzan su belleza y suntuosidad.

VI

SUMARIO

Frontales esmaltados de la Catedral de Orense, de San Miguel *in Excelsis*, del Monasterio de Silos y del Museo Histórico de Burgos

CAPÍTULO VI

FRONTAL DE ORENSE

En aquella Catedral se conservan unos fragmentos que pertenecieron, indudablemente, á un frontal, muy parecido al del Museo Histórico de Burgos.

Representan á Jesucristo y dos de sus Apóstoles, cobijados bajo arcos semicirculares, con archivoltas sostenidas por columnas huecas, y adornadas con torrecillas y placas de esmalte: unas semicirculares, otras rectangulares, otras de doble curva para las enjutas, y otras elípticas,

todas esmaltadas y con figuras de ángeles. Dice, á este propósito, el sabio escritor D. José Villamil y Castro:

«La principal exornación era iconográfica, y de ella se conserva la mayor parte en placas de 31 centímetros por 12, con figuras doradas, sobrepuestas, de medio relieve y dos (ángel y toro) de los atributos de los Evangelistas, que ocupaban las enjutas centrales, cantonando el Jesucristo en *vesica piscis*, del sede majestatis.

»Tiene cada figura su correspondiente letrero en línea horizontal y caracteres de forma casi clásica. Nueve de ellas, de Apóstoles y Evangelistas, lo tienen escrito con corrección y claridad, pero en otros se lee: S. Pavlie, S. Piris, S. Vmon, S. Martialis, S. Vinses y S. Marti.

»Esta última imagen tiene una interesantísima adición, y es la

figura, en actitud de acercarse al Santo, á cuyos pies se lee en dos líneas:

Alfonso
Areri.

«No debe extrañarse ese desaliño ortográfico, pues el de los esmaltadores medioevales, fué tal, que ha dado lugar á verdaderas obsesiones, cual la que padeció el espíritu perspicaz de D. Pedro Madrazo, en su monografía sobre el *Retablo de San Miguel de Excelsis*, al tomar como fecha (año de Cristo de 1028) la leyenda que tiene el ángel de San Mateo en el filacterio, que no es sino el nombre del Evangelista, escrito incorrectísimamente (m) a + IOS (e) B y cubierto el lugar de la m, por la mano con que el ángel sujeta ó sostiene el filacterio.

»No puede, sin embargo, caber du-

da de que en la última inscripción se contiene el nombre *Alfonso*, del artista constructor de la obra. Y es bien posible que con el dictado de *areri* se designe un esmaltador (gallego tal vez), sucesor de los que en sentir del Sr. López Ferreiro habían adornado el baldaquino de la Catedral compostelana.

»Pudieran muy bien ser, asimismo, estas ricas piezas, los restos de una soberbia arca esmaltada, muy semejante á la que posee la Sede portuguesa de Vizen: «De forma rectangular e a parte superior prismática, todo coberno de ornatos dourados e de cores varias. Tem na face anterior as figuras do Padre Eterno, Christo crucificado, Nossa Senhora, S. Joao e os Apostolos. Por cima da cruz os siguientes caracteres: IHS XPS FILIUS Cabeças de Seraphins em relevo... Nos lados S. Pedro e S. Paulo. Na face posterior quatro

figuras de anjos douradas. Seculo XII (1).»

* * *

FRONTAL DE SAN MIGUEL

El llamado frontal de San Miguel *in Excelsis*, que para nosotros es un retablo, afecta figura rectangular, con dos pronunciadas escotaduras en los ángulos superiores. Estos especiales cortes, indican que hubo de estar destinado á colocarse sobre el altar y no en la parte delantera del mismo, donde hubiera dejado descubiertas las partes que corresponden á las indicadas sisas.

Revestido de chapas de metal, dorado á fuego y en ciertos lugares, es-

(1) *Catálogo da Exposiçao retrospectiva da arte portugueza e hespanhola, celebrada en Lisboa en 1882.*

maltado, tiene un carácter marcadamente románico. La decoración completa, se compone de un cuadrilátero central, en el que se ve la imagen de la Virgen rodeada de una aureola y con el Dios niño en la falda, en actitud de dar la bendición. Los pies de la Virgen, calzados de borceguíes apuntados, descansan sobre un escabel prismático.

A ambos lados del cuadrilátero, se desarrollan dos órdenes de arquerías con tres arcos en cada zona, viniendo á constituir doce hornacinas, cada una de las cuales cobija una figura. Encima del cuadrilátero, resalta una cruz de pedrería, con un chatón inscrito en un semicírculo que la sirve de peana y recuadros á los dos lados, con otras tantas figuras. Sobre las arquerías mencionadas, ocupan los espacios vacíos, gruesos chatones repartidos simétricamente.

Las figuras son veintiuna, de es-

malte plano, perfiladas de oro y las cabezas de alto relieve, sin esmalte.

Junto á la cabeza de la Virgen, resaltan las letras *Alpha* y *Omega*, «alusivas á la consubstancialidad del Verbo con el Padre, principio y fin, sagrado emblema adoptado por los católicos para diferenciarse de los arrianos, que negaban aquel dogma, y que desde el tiempo de los visigodos, se perpetuó hasta la conclusión de la Edad Media» (1).

A la derecha de la Virgen, una estrella de pedrería completa el simbolismo de las tres figuras, que ocupan hornacinas de la sección inferior y representan á los reyes magos.

Las enjutas que deja la aureola ovalada en el cuadrilátero central, se hallan ocupadas por las figuras de los cuatro Evangelistas. Las de la parte superior del retablo, represen-

(1) Madrazo. D. Pedro.

tan á los apóstoles, con túnica y pallium griego. En la sección inferior, los tres reyes magos, que llevan zapatos guarnecidos con rica pedrería, y el Arcángel San Miguel, que acredita la consagración de este monumento artístico, al Santuario donde siempre estuvo. Otros dos personajes figuran, indudablemente, dos príncipes, por el lujo de sus vestiduras y los emblemas que llevan. Según el P. Burqui (1) representan al rey de Navarra, D. Sancho el Mayor y á su mujer D.ª Elvira, llamada también D.ª Mayor y D.ª Munia, opinión admitida por D. Pedro Madrazo y combatida por D. Narciso Sentenach, que entiende que más bien puede suponerse ofrenda de García Ramírez, por su devoción al Arcangel San Miguel, á cuya intervención atribuía diferentes victorias.

(1) *San Miguel de Excelsis* 1774.

*
* *

FRONTAL DEL MONASTERIO DE SILOS

El retablo que aun se guarda en el Monasterio de Silos, es otra obra monumental, producto del arte combinado del orfebre y el escultor.

Se compone de placas de cobre, colocadas sobre un ánima de madera del mismo modo que los de Burgos, Orense y San Miguel.

Los personajes y arquitectura, grabados á la punta, se destacaban, primitivamente, en oro sobre un fondo obscuro. En el centro, el cordero apocalíptico con nimbo, y á cada lado seis compartimientos con una triple arcada, ocupando la de en medio uno de los apóstoles. Las columnas son de una sencillez notable, y en la parte superior, una serie de edículos, análoga á los del frontal que hoy po-

see el Museo de Burgos, pero dorados y sobre barniz obscuro, especie de niel. Los personajes y los elementos de adorno, ofrecen un estilo marcadamente bizantino, indicando, sin embargo, por la identidad de arquitectura y dibujo, el mismo origen románico que el frontal de Burgos.

Estas circunstancias de identidad, que hacen comprender que ambas monumentales piezas fueron labradas para estar colocadas juntas, aconsejan admitir el supuesto de que estuvieron destinadas al embellecimiento de la iglesia Abacial de Silos, una para *tabula retro-altaris* y otra *ante-altaris*.

*
* *

FRONTAL DEL MUSEO HISTÓRICO DE BURGOS

Mide esta notabilísima obra de arte, que, como dice D. Roulin, que

tan acabado estudio ha hecho de ella, es un verdadero y magnífico monumento de la orfebrería y de la esmaltación de la Edad Media (1), todavía más acabado y perfecto que el de San Miguel *in Excelsis* (2), pieza, en fin, digna de la mayor admiración (3), 0,72 centímetros de alta por 2,34 de longitud, y conserva restos de las arcadas robustas de madera que la sirvieron de base. Las planchas de metal, que constituyen este revestimiento de altar, están apoyadas en un alma de madera, cubierta en los extremos de ambos lados, por tiras de niel con dibujos de elegantes follajes de oro.

Encima del basamento, que estuvo

(1) *L'Ancien Trésor de la Abbaye de Silos.*

(2) Sentenach. *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española.*

(3) Amador de los Ríos. D. Rodrigo. *Burgos.*

enriquecido con piedras finas, que han desaparecido, y pequeñas placas de esmalte que aun subsisten, se desarrolla una serie de arcos, en cuyo centro aparece la figura de Cristo, la mano derecha en actitud de bendecir con dos dedos, sentado sobre un cojín colocado encima de un arco iris y los pies descansando en un escabel, esmaltado de azul y verde. La cabeza de alto relieve, las manos y los pies cincelados, el pelo partido por una raya central, la barba de dos puntas y los ojos realzados, en su expresión, por una gota de esmalte negro. Lleva el Señor un jubón guarnecido, en su parte inferior, con una tira blanca punteada de oro, sobre él una túnica verde, con pliegues indicados por filetes de oro y terminada con una franja azul turquí con bezantes azul celeste, sujeta á la cintura con ancha banda también azul. Cubre sus hombros, una pequeña capa

verde olivo. En la mano izquierda, un libro rojo con cortes de blanco, nimbo azul con florones contorneados por filetes de metal y esmaltes azules y verdes, y rayos azules.

En el arco iris, compuesto de cuatro zonas, resaltan los colores azul claro, negro, azul obscuro y blanco, separados por filetes dorados.

El fondo de esta placa central, está dividido, transversalmente, por tres bandas de follajes, grabados á la punta, y á los lados del Señor las letras *Alpha* y *Omega*, esmaltadas sobre la primera de las bandas indicadas, hallándose borrosa la letra *Alpha* por haber desaparecido el esmalte.

Este medallón ocupa la mayor parte de su encuadramiento, y estuvo adornado con piedras ó chatones, de los cuales sólo se conserva el engarce que los contenía.

En los cuatro ángulos, se hallan los atributos de los Evangelistas, con los

cuerpos esmaltados sobre fondo dorado y las cabezas, de relieve, sobrepuestas.

A ambos lados de la figura central, se fingen arcadas, bajo las cuales se cobijan los apóstoles.

Esta representación iconográfica, el género de composición y la decoración arquitectónica, tienen antiguos y repetidos precedentes como más adelante expondremos.

Los apóstoles revelan la misma técnica de los otros frontales mencionados, el fondo es de metal dorado, los trajes y accesorios de esmalte, y las cabezas, de ruda pero vigorosa expresión, todas distintas; los ojos, con esmalte negro en su centro, y los pies y las manos cincelados. Cada figura está labrada en una placa independiente, limitada por franjas de follajes.

El P. Roulin hace notar la mezcla rica y graciosa que resulta del em-

pleo de los diferentes colores, el efecto incomparable de las vestiduras, con distintos tonos de azul, que se destacan sobre el fondo de oro viejo, y la magnificencia de los nimbos esmaltados, más interesantes aun por la combinación de sus diferentes colores.

Las arcadas estuvieron formadas por catorce columnas, con basas y capiteles calados, de las cuales sólo existen ocho, modelo de cincelado finísimo. Estas columnas, además de ocultar el ánima de madera, sirven para sujetar las placas donde están representados los apóstoles, y en sus basas y capiteles, se notan pájaros fantásticos, sobre hojas y ornatos de marcado carácter bizantino.

La parte superior de los arcos y las enjutas que dejan los mismos, la ocupa una serie de edículos, en cobre cincelado, relevado y dorado, compuesta de seis planchas, en cada

una de las cuales, aparece un edificio central, flanqueado por otros dos iguales entre sí, y que, aun cuando parecidos, todos ofrecen ligeras variantes.

Sobre los edificios, se despliega una ancha franja de cobre dorado, adornada, en su tiempo, con cabujones y placas esmaltadas, de follajes y adornos. Otra banda semejante se encuentra debajo de las arcadas. Sólo se conserva un cristal de roca de los que guarnecieron estas tiras, y diez placas de esmalte, que son verdaderas obras maestras. En ellas resaltan aves fantásticas, algunas afrontadas á estilo genuinamente árabe, y otras con las cabezas unidas y los cuerpos opuestos, que, delicadamente dibujadas, presentan sus colas entrelazadas, dando origen á multitud de flores, hojas y forficeados, de elegante estilo oriental. Hay que advertir que estas placas esmaltadas, se hallan su-

perpuestas sobre otras grabadas, enteramente de gusto árabe, lo cual constituye un argumento, para los que creemos pueden ser obra de los artistas españoles, que mezclaron las enseñanzas y tradiciones del estilo bizantino importado, con las del árabe instaurado en la Península, siglos antes de la fecha que se atribuye á esta espléndida obra de arte.

Porque, en efecto, ¿no es más natural que nuestros artistas sintiéran esas influencias, que no los de Limoges, á los que no podían llegar sin dejar antes, en la Península, su rastro provechoso?

Una moderna Enciclopedia, hablando de éste, dice así:

«El frontal contiene, en placas diferentes, la imagen del Salvador y las de su apostolado, dispuestas de un modo análogo á como están las de la *Pala de oro*. Las figuras están correctamente dibujadas, y denotan,

por todos sus caracteres, ser obra bizantina del siglo XI» (1). La misma fecha fija el Sr. Amador de los Ríos, y otros escritores vacilan entre el siglo XII y el XIII.

Desde luego, debemos rechazar la supuesta semejanza con la famosa *Pala d'oro*. Compónese ésta de 83 cuadros, con figuras esmaltadas sobre oro, encerrados entre columnas, y adornados con multitud de piedras finas y medallones esmaltados, estando cada uno de los cuadros, ejecutados separadamente. En la parte central, un medallón con la figura de Cristo, dividiéndose el campo de esta pieza maravillosa, en cinco líneas, y en la del medio, las figuras de los doce apóstoles.

Este es todo el parecido que tiene con el frontal de Burgos, pues ni la materia, que es el oro y la plata, ni

(1) *Diccionario hispano-americano.*

el carácter de la composición, en su mayor parte completamente bizantino, como que se cree fué construído en Constantinopla por mandado del Dogo Orseolo en el siglo x, y después añadido y completado por orfebres italianos, ni la forma general, ni la riqueza de su decoración, tienen punto alguno de semejanza con el frontal de Burgos.

No andan tampoco más atinados, los que le comparan al *Palioto* de San Ambrosio de Milán, que fué ejecutado en 835.

La cara anterior de éste, toda de oro, se halla dividida en tres compartimientos, por una orla de esmalte. En la parte media, el Cristo sentado en el centro de una cruz de brazos iguales; los símbolos de los Evangelistas ocupan los brazos, y los doce apóstoles colocados en los ángulos, de tres en tres. Las figuras están relevadas y los compartimientos, encierran

bajo-relieves con asuntos de la vida de J. C. Todo ello encuadrado con franjas de esmalte y piedras preciosas. En las caras laterales, cruces de gran suntuosidad, y en la posterior medallones con la vida de San Ambrosio, en uno de los cuales da el Santo la bendición al maestro autor de esta obra, según reza la inscripción: *V. Volvinius magister phaber.*

Bastan estas ligeras indicaciones para hacer comprender cuán distante se encuentra tan rica alhaja, de la sencillez y severidad de nuestro magnífico frontal.

VII

SUMARIO

Procedencia de los frontales de Silos, Burgos, San Miguel y Orense. — Fundamentos en que se apoyan los que los suponen obra de Limoges. — Caracteres distintivos de ésta, en los siglos X, XI, XII y XIII.—Los Monasterios de San Dionisio, Monte-Cassino y San Vitón.—Pruebas de que la fabricación de los esmaltes de Limoges, no se extiende y desarrolla hasta el siglo XIII.—Objetos de esta época conservados en Cluny —Razones diversas que inducen á creer que estos frontales pueden no ser de Limoges. —Procedimientos de fabricación.— Documentos del siglo XIII.—Las flores de lis del frontal del Museo de Burgos. - Desarrollo de las bellas artes y artes industriales en España, desde remotos tiempos.—Indicios de que los frontales pueden ser producto de la industria nacional.—Caracteres de la orfebrería durante el período románico.—Asuntos y composicion de los frontales —El metal relevado.-- Los esmaltes nielados.—Series de construcciones arquitectónicas.—

PRUEBAS DE QUE GENERALMENTE SE REFLEJA EN ELLAS EL ESTILO DOMINANTE EN LAS REGIONES RESPECTIVAS. — SEPULCROS, ARCAS Y CÓDICES QUE LO COMPRUEBAN. — LA CÚPULA DEL MONASTERIO DE SILOS Y LA DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA. — LA TORRE DEL GALLO. — EL FRONTAL DE SAN PAYO — LA IGLESIA ROMÁNICA DE MOARBES Y LOS ARCOS LOBULADOS DE SU FRISO. — EL ESMALTADOR ALFONSO Y LOS ORFEBRES GALLEGOS DEL SIGLO XIII. — DE NO SER ESPAÑOLES ESTOS FRONTALES HABRÁ QUE CREERLOS ALEMANES, SEGÚN EL PARECER DE D. PEDRO DE MADRAZO. — OBJETOS CONSERVADOS HASTA EL DÍA QUE CONFIRMAN ESTE SUPUESTO. — LA URNA CINERARIA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

CAPÍTULO VII

LLEGAMOS ya al punto que puede ofrecer algún interés en este sucinto estudio, que no está, ciertamente, en relación con la importancia de las obras á que se refiere, pues cualquiera de las que quedan indicadas, merece una extensa y completa Monografía, y vamos á examinar, con absoluta imparcialidad, á qué fábrica ó centro productor cabe atribuir estos monumentos de la Edad Media.

Hasta ahora no ha habido discu-

sión respecto de tan interesante particular, pues cuantos escritores se han ocupado de ellos, unos por el propio convencimiento, otros aceptando, de buen grado, la opinión expuesta por autores competentes, todos de común acuerdo y como cosa fuera de duda, han afirmado, resueltamente, que son obra de aquellos maestros de Limoges, tan conocidos y reputados en el mundo entero, por la fama de sus correctos y delicados esmaltes, que enriquecen los Museos y sorprenden con la belleza de sus líneas, lo perfecto de sus composiciones y la transparencia de sus matices, á cuantos los contemplan.

El P. Roulín, á quien, con el elogio que merece el interesante libro que ha dedicado al estudio de las alhajas pertenecientes á la antigua abadía de Silos, hemos citado diferentes veces, dice que el guardado en el Museo Histórico de Burgos, donde tan po-

derosamente atrae la atención pública, es obra de Limoges, del último tercio del siglo XII.

Esta afirmación parece que debería estar apoyada en algunas pruebas de tal modo elocuentes, que alejaran toda duda, mas las alegadas por el sabio escritor no tienen este carácter decisivo.

En efecto, sólo aduce el P. Roulin la de que las placas pequeñas de cobre esmaltadas son de un dibujo frecuente en las obras de procedencia limosina, y la de que en las franjas de oro sobre fondo negro, que dejamos mencionadas al describir el frontal, resaltan unas volutas terminadas por lindas flores, del estilo común de Limoges.

El ilustrado académico D. Narciso Sentenach, que acaba de publicar un curioso trabajo, con el título de *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, después de ponderar la belleza

de los frontales de San Miguel *in Excelsis* y Museo de Burgos, entiende que no puede dárseles atribución distinta de la limosina, los considera perfectamente caracterizados y acepta el parecer del P. Roulin, encontrándole tan fundado, en cuanto á la procedencia, que excusa alegar pruebas nuevas en su apoyo. Difiere únicamente, respecto de la fecha atribuída al de San Miguel, pues estima que pertenece al arte dominante en el siglo XII, sin ver en él carácter alguno que lleve al XIII, y dada la gran devoción que los reyes de Navarra tuvieron al Arcángel, encuentra razonable el supuesto de que fuera donado por algunos de ellos, aunque sea alejar demasiado su fecha, aplicarlo á D. Sancho III, á creer al P. Burqui en su *Historia del Santuario*, pues entonces alcanzaría al siglo XI.

Otros escritores, al ocuparse de estos frontales, no han dedicado mayor

estudio al punto concreto de su origen, limitándose á decir que son obra de Limoges. Unicamente D. Pedro Madrazo, entiende que el de San Miguel, procede de Alemania.

A nosotros, después de estudiar y de meditar, pausadamente, la cuestión, no nos parece tan claro y evidente que estas maravillosas obras sean todas limosinas, y vamos á apuntar las razones de nuestra opinión, sentando, como base, el supuesto de que los cuatro retablos ó frontales de que tratamos, indican el mismo origen, pues así lo acredita la semejanza de sus elementos distintivos, que los dan, en cuanto á su fondo y detalles, el carácter definido de un solo arte.

*
* *

Ya al Sr. Riaño, aun cuando en su libro *Spanish Arts*, atribuía á Limoges, la procedencia de todos los es-

maltes vaciados que se conservan en España, le llamaba la atención que los hubiera tan extraordinarios como los retablos y frontales de San Miguel y Silos y la Virgen de la Vega de San Esteban.

Prescinde el Sr. Riaño del de Orense, y de algún otro semejante, y es extraño, ciertamente, que haya en España tantos de igual estilo, y en cambio no tengamos noticia de que exista en Francia alguno igual.

Los que pretenden que en Limoges se fabricaban esmaltes desde el siglo x, los clasifican con una seguridad admirable, si estuviera justificada suficientemente. Dicen que los primeros se distinguen por dominar en ellos el azul lapis, como tono general, con matices verde mar, y rosa para las carnes, labrados los trazos en hueco y formados los cabellos por medio de incisiones hechas á buril; que en los siglos XI y XII, las carnes

están teñidas y el metal dorado, presentándose á fines del XII, las figuras esmaltadas parcialmente, y las encarnaciones blancas; en el XIII, se graban en el metal los perfiles de las figuras y predomina el color verdoso, azul y amarillo; en el XIII y XIV, los esmaltes son más uniformes en sus matices, siendo, sin embargo, muy difícil, hasta llegar el XV, señalar una fecha exacta á ciertos esmaltes, por el arcaísmo que domina en su composición.

A estas afirmaciones, oponen otros la de que, precisamente por esa misma dificultad y por no estar limitada á determinado período, la preferencia por unos ú otros tonos, no pueden admitirse como seguras las reglas enunciadas; que hay una carencia absoluta de documentos que las confirmen, pues el primero conocido que comprueba la existencia de los esmaltes de Limoges, tiene la fecha de

1170, y aunque Ducange cita otro, en el que consta un encargo hecho á Limoges, para una iglesia de la Pouille, es del año de 1197; que el célebre Suger, abad de San Dionisio, tan amante de las artes, cuando, en 1145, quiso hacer construir un gran crucifijo esmaltado, se vió obligado á contratar artistas alemanes, lo cual no hubiera sucedido, seguramente, en el caso de hallarse Limoges en un grado de adelanto que permitiera fabricar piezas grandes, pues aquel abad favorecía, con tanta decisión, el desenvolvimiento de las artes nacionales, que en su mismo Monasterio, llegó á establecer talleres y á plantear diferentes industrias secundarias.

Lo mismo había ocurrido, á fines del siglo XI, al no menos famoso Didier, abad de Monte-Cassino, que deseando tener un altar con la leyenda de San Benito, representada por figuras esmaltadas, hubo de traer de

Constantinopla, artífices capaces de realizar tan delicado trabajo, cosa que tampoco habría hecho, si los obreros de Limogés hubieran venido produciendo esmaltes notables desde el siglo x.

Lo positivo y comprobado perfectamente, es que las causas de que la fabricación de Limoges adquiriese el extraordinario desarrollo que experimentó en el siglo XIII, cuando sus productos se extendieron por toda Europa con inusitada rapidez, fueron dos, el nuevo procedimiento del vaciado, que reducía, considerablemente, los gastos de fabricación y exigía menos pericia en el esmaltador, y la sustitución de las planchas de oro por las de cobre.

En esta época, cambian los tipos de construcción más generalizados, pues así como anteriormente era general la costumbre de esmaltar toda la figura, dejando los fondos lisos, con

el nuevo sistema, las figuras son de relieve, cinceladas ó fundidas, y los campos esmaltados, aun cuando tales diferencias, por sí solas, no sean suficientes para determinar fechas de fabricación.

A pesar de aquella evidente extensión y desenvolvimiento, el conocido *Livre des mestiers* de Estienne-Boileau, no habla de esmaltadores, por ser, probablemente, tan contados, que no se habían constituído en corporación en el siglo XIII, y no es presunción fundada la de suponer que habiendo maestros en Limoges capaces de producir, en el siglo anterior, obras tan soberbias, sin salir de los estrechos límites de su ciudad, prescindieran de establecerse en París, donde todas las artes y oficios encontraban excelente acogida y mayor remuneración.

Además, cuantos han examinado los frontales de que venimos ocupándonos, se hallan conformes en asegu-

rar que en ellos se encuentra las dos clases de esmaltes, alveolados y vaciados, de donde cabe deducir que no son de Limoges, pues hasta los escritores franceses reconocen que no existen obras de su país con esmaltes alveolados *(cloisonnés)*, y también que tienen que pertenecer al último período del estilo románico, después que los alemanes adoptaron y generalizaron el procedimiento del esmalte vaciado *(champlevé)*.

A mayor abundamiento, en los documentos del siglo XIII, no se ha hallado hasta el día rastro de estas adquisiciones, aun cuando es de esperar que nuevas pesquisas tengan mayor fortuna y vengan á resolver todas las dudas, sólo se encuentra frecuentes indicaciones que comprueban la existencia de objetos de Limoges, de menor importancia, destinados al culto.

He aquí nota de uno de aquellos,

para no multiplicar la alegación de datos análogos, cansando, innecesariamente, la atención de nuestros lectores.

En un *Inventario de la Catedral de Salamanca*, formado en 1275, se hallan las siguientes partidas:

«Quatro çiriales de Limoges vieios, dos grandes et dos pequenos.

»Otra cruz pequena de Limoges con pie de laton.

»Dos çiriales de alimoges con leoncates et sobre dorados.

»Otros siete çiriales dalimoges et pedaço dotro.

»Dos escodiellas dalimoges doradas.

»Otra uinagera dalimoges.»

Es, por consiguiente, bien extraño que se consignen estas partidas referentes á objetos de escaso valor, y no se haga la menor indicación á piezas suntuosas como son los frontales que existen y otros semejantes que hubo en algunas iglesias españolas, y que

aun cuando han desaparecido, por las vicisitudes de los tiempos, dejaron hondas é inequívocas señales de su permanencia en ellas.

Nuevas pruebas en favor de nuestro aserto, resultan de la comparación entre los objetos de Limoges que poseen los templos y museos franceses y nuestros frontales.

Basta ver las dos placas conservadas en el riquísimo Museo de Cluny, espléndida junta de artísticas riquezas, una con la Adoración de los Reyes, de fines del siglo XII, y otra que tiene una leyenda en dialecto limosino, y las cajas del siglo XIII, que pertenecen á las iglesias de Lamajoie, Bellac, Catedral de Chartres y Museo de Limoges, y en todas se encontrará un modo de hacer más uniforme, más industrial, pero menos vigoroso y definido que el de estos frontales, con los que no presentan la menor analogía.

La misma singularidad ofrecen las cabezas sobrepuestas de las figuras, cuyo carácter de personalidad y de expresiva rudeza, contrasta con las de Limoges, pequeñas y fundidas, casi siempre, en el mismo molde, lo cual las da apariencia de mayor uniformidad, pero de menor expresión.

Podrá aventurarse en favor del supuesto de que sean obras francesas, el detalle de que en alguno de los frontales, como el del Museo Histórico de Burgos, se encuentran diferentes flores de lis, pero no cabe admitir el argumento, aunque las lises hayan venido á ser emblema de la Casa de Francia, adoptado por Luis el Joven, en 1180, porque antes de esa fecha, las vemos figurar en los sellos de los emperadores de Alemania, sobre la corona de los reyes de Inglaterra y en el escudo de los de Navarra, reconociendo escritores competentes, que esta clase de detalles, son

muy inseguros para determinar el origen de una obra de arte.

Mr. de Coussemaker, estudiando una cruz y un relicario del siglo XIII, que ostentan los caracteres propios de las obras limosinas, dice así: «Sería interesante averiguar de qué talleres han salido estos objetos, pero es una cuestión de las más obscuras. No se encuentra en ellos nombres, iniciales, ni monograma alguno que pueda servir de guía para determinarlo. Aun sería difícil asegurar, de una manera positiva, si son de origen francés. Induce á creerlo, por una parte, las flores de lis que se advierten sobre la cruz, y por otra, el género de esmaltes de la arqueta; pero todo esto es muy vago para poder resolverlo con seguridad» (1).

En la famosa colección Spitzer fi-

(1) *Chasse et croix de Beusbecque*. París. 1861.

guraba una magnífica cruz procesional, reconocida por todos los inteligentes como obra española, de estilo ojival, cuyos brazos terminaban en amplias flores de lis, adorno usado en muchas piezas españolas de orfebrería.

Conviene, por otra parte, fijarse en que los frontales proceden de la época en que la orfebrería se une á la estatuaria para realizar sus concepciones, y lo que conocemos de Limoges en este período románico, con aplicación á los objetos destinados al culto, no tiene ese carácter, es, por decirlo así, más industrial y menos artístico, así como había de ser cuando llegara la época del gran desenvolvimiento de los esmaltes pintados, todo artístico y nada industrial, alcanzando, entonces, Limoges una perfección que nadie ha logrado sobrepujar.

Resulta de lo expuesto, que bajo el

punto de vista de los procedimientos de fabricación, no hay nada, en estos frontales, que acredite un origen limosino, y menos aun, si es cierto, como aseguran distinguidos escritores franceses, que no se fabricó allí el esmalte *cloisonné* ó alveolado; que el estilo que revela su dibujo y los follajes de las franjas de oro, sobre fondo negro del frontal de Burgos, en que se apoya el P. Roulin para atribuirle á Limoges, no es privativo de esta ciudad, porque se encuentra en las obras alemanas y en las españolas, unas y otras inspiradas en el arte de Bizancio; y que en cuanto á documentos auténticos de fechas coetáneas, no conocemos ninguno que acredite ese supuesto (1).

Si esto es así, ¿de dónde pueden

(1) Un docto amigo nuestro dice tener noticia de un documento coetáneo, que prueba que el frontal de Orense fué hecho en Limoges.

haber salido estas piezas monumentales?

Viene siendo costumbre arraigada en la generalidad de los escritores extranjeros, la de aparentar desconocer la participación que nuestros maestros han tenido en los adelantos y desarrollo, tanto de las bellas artes como de las secundarias, negando, en absoluto, el origen español de muchas obras notables, y aplicándolas á otros países más conocidos, por mejor estudiados, pero en el día, merced á las investigaciones de nuestros eruditos (1) y á las de alguno que otro extranjero, de buena fe y noble imparcialidad, se va reconociendo que todas las artes han tenido en nuestro suelo, desde su origen, entu-

(1) V. El brillante y erudito *Discurso* del Sr. Pérez Villamil, sobre *La tradición indígena en la historia de nuestras artes industriales.*

siastas cultivadores y maestros eminentes (1).

¿Sería, por tanto, aventurado suponer que nuestros frontales pueden ser obra de la industria nacional, que, como hemos visto, no dejó nunca de practicar el arte de la esmaltación?

He aquí algunas razones que nos inducen á sospecharlo, y que sometemos al juicio de los doctos, aunque con el recelo de que nuestro deseo de atribuir á los maestros españoles, estos preciosos restos de la brillante ci-

(1) Por ejemplo, Mr. Bertaux, que en un interesante trabajo, publicado recientemente, dice así: «La historia del Arte, sólo ha conocido hasta nuestros días, tres escuelas de pintura, constituídas antes del siglo XVI; la italiana, la francesa y la germánica. Hoy una nueva escuela de primitivos, viene á figurar entre aquellas consagradas por la fama. La francesa ha revindicado sus derechos y encontrado sus títulos, ya es tiempo de reconocer á España los suyos.»

También Mr. Clément declara que «el arte románico, desde la primera cruzada has-

vilización medioeval, nos aparte, algún tanto, de la realidad.

*
* *

El arte románico español, se compone de elementos muy diversos, latinos, visigodos, bizantinos y árabes, que, perfectamente compenetrados, forman un conjunto harmónico y completo.

Terminada la persecución de los cristianos, salió de las catacumbas el culto de Jesús crucificado, merced

---

ta la octava y última (1270) tuvo su completo desarrollo como arte verdaderamente nacional, extendiéndose desde la Isla de Francia, la Champaña y la Picardía, á Borgoña, Italia, España, Alemania é Inglaterra.»

Mr. Pierre Paris. *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive.*

Laforge. *Des arts et des artistes en Espagne.*

Lafond. *La Sculpture espagnole.*

Tailhan. *Les bibliothèques Espagnoles du Haut Moyen Age.*

á la conversión de Constantino I, el Grande, que otorgó paz y concordia á la congregación de aquellos, antes perseguidos, fieles.

Siendo muy numerosos los discípulos de Jesucristo, hubo necesidad de construir, con la mayor urgencia, diversidad de iglesias, y aun cuando para ello se aprovechaban restos de otras edificaciones, nació un nuevo estilo, que se apellida latino por derivarse de la región de Europa, perteneciente á la iglesia latina.

Tomó muchos de sus elementos de la Roma antigua, y adquirió el carácter especial, que sobresale en las obras de orfebrería, inspirado en las arquitectónicas, con su decoración de arcos plantados sobre columnas, sistema de arcadas, usado en los sarcófagos cristianos de Roma, imitados de los paganos, como se ven en nuestros frontales.

El nuevo estilo tuvo extraordina-

rio y rápido desenvolvimiento, extendiéndose por las provincias occidentales del imperio romano, incluso España, que le adoptó, desde luego, como lo acreditan diversos monumentos, entre ellos, los de Mérida y Cabeza del Griego.

La Península ibérica permaneció sometida á los sucesores de Augusto hasta que invadida, á principios del siglo v, por formidables ejércitos de bárbaros, y expulsados, definitivamente, los romanos, quedó España, en el siglo vi, bajo la dominación de Amalarico, que estableció en Sevilla su corte, después trasladada á Toledo, como antes había estado en Tolosa y en Arlés.

El pueblo godo fué el único de los bárbaros que mostró alguna inclinación á la cultura romana, y Teodorico, educado en la Corte de los Emperadores de Oriente, protegió, por todos los medios posibles, las artes

que halló en Italia, haciendo restaurar sus monumentos y adoptando el estilo latino de los vencidos. Así pudo conseguir que su pueblo produjese excelentes artistas, siendo el mayor elogio que podía hacerse de una obra, decir que había sido construída por mano de los godos, *gothica manu*.

De este modo, y habiendo traído los invasores á la Península, sus prácticas de Italia, respetaron, en su principio, el estilo dominante latino, formándose después el románico-español, que dura hasta el siglo XIII, y en el que si bien se advierte la influencia de sus diversos componentes latinos, bizantinos y árabes, tiene algo propiamente visigótico, especial de nuestra nación, como puede comprobarse con el examen de algún templo del siglo X, que aun permite el estudio de los aficionados á este género de investigaciones.

Son elementos bizantinos, en la orfebrería, y se aprecia en los muchos objetos conservados en Europa, y exactamente en estos frontales, los siguientes: la traza general de las composiciones; el hallarse el Salvador ó la Virgen sentados sobre un arco iris; los almohadones, que recuerdan los de los dípticos consulares; la forma de los arcos, planos y enriquecidos con gemas; los capiteles neogriegos; los fustes calados de las medias columnas que descubren el ánima de madera; los pliegues de las vestiduras, aplastados y con boquillas simétricas; los apóstoles con pies descalzos y sin base donde apoyarlos; las clámides y coronas de algunas figuras; la serie de edículos que asoma por encima de los arcos y en las enjutas de los mismos; las cúpulas ó rotondas características de la arquitectura oriental; las figuras, faltas de la debida pro-

porción, y los vestidos, ceñidos estrechamente al cuerpo, con escasa naturalidad.

Todos estos accidentes y detalles están revelados con perfecta exactitud en los frontales, que pudieran parecer, si no tuvieran otros caracteres, producto del arte latino-bizantino.

Pero hay más, y no por cierto de menor importancia, pues la tiene, y grande, la introducción de adornos y recursos diversos de decoración, esencialmente, árabes, y así lo han hecho notar diversos escritores, y especialmente con aplicación al de Burgos, el Sr. D. Narciso Sentenach, no faltando tampoco, en la parte de adorno de piedras preciosas engarzadas, algo que recuerda la orfebrería visigoda.

Vemos, pues, que la traza general de los frontales, no se aparta del estilo dominante en la Península, durante el período románico.

Examinemos ahora la composición de los asuntos, y encontraremos que los orfebres del siglo XII y del XIII, se propusieron, casi siempre, reproducir en sus obras, concepciones arquitectónicas, si bien este hábito, que subsiste durante el XIV y el XV, traía antiguos precedentes, siendo la representación de Cristo y los apóstoles, colocados en hornacinas ó bajo arcos, muy repetida en retablos y frontales.

El del siglo XII, de plata relevada, perteneciente á la Catedral de Citta di Castello, presenta, en su centro, al Señor sentado, y los evangelistas en los ángulos, lo mismo que la cubierta del cofre del Tesoro de Letrán, debiendo hacerse resaltar la circunstancia de que los apóstoles, con túnica y manto, no tenian, antes del siglo XIII, signo ni emblema que los caracterizase, y sólo un libro ó tarjetón, exceptuando á San Pedro,

que ostentaba las simbólicas llaves.

Ya en el siglo XIII, Santiago lleva traje de peregrino; San Pablo, la espada; San Andrés, las aspas; San Juan, una copa con la culebra; San Bartolomé, el cuchillo; Santiago el Menor, la maza; Santo Tomás, la lanza; San Judas, la cruz; San Mateo, la escuadra; San Felipe, el dragón, y San Matías, el hacha.

Tenemos, pues, que esta composición, con el Señor en el centro y los evangelistas y apóstoles á sus lados, se halla en piezas italianas, lo mismo que en otras alemanas y españolas. No es, por tanto, privativa de ninguna escuela ni país determinado

En la ejecución de los frontales, se observa el procedimiento del relevado, poco frecuente en Limoges, pues aun cuando los griegos emplearon el martillo para acomodar la plancha de metal, al pensamiento del artista creador de las famosas estatuas co-

losales, quedó en el olvido esta práctica, hasta que, desvanecidas las tinieblas en que estuvo sumergido el arte, volvió á usarse por los artistas europeos, al llegar el siglo XI.

El monje Theófilo, menciona los hierros necesarios para cincelar las planchas relevadas, *De ferris ac ductile opus aptis*, otros necesarios para cortarlas, *De ferris incisoriis*, y también de la obra relevada, *De opera ductili*.

El abad Ricardo, del poderoso Monasterio de San Viton de Verdun, dió principio, en 1004, á la reedificación de su iglesia, y por su impulso, los objetos preciosos destinados al culto, comenzaron á ser relevados y cincelados.

En los frontales, están formadas con plancha relevada, las cabezas de las figuras, las columnas y las series de edículos, que asoman por encima de las arcadas.

Es de notar, en apoyo de la idea de que estas maravillosas piezas pueden haber sido construídas en nuestra patria, que en el retablo del Monasterio de Silos, brillan los perfiles dorados sobre fondo obscuro, ó sea niel; que en el de Burgos, se ven dos planchas en ambos lados extremos, donde, sobre fondo negro, resalta una orla de follajes dorados y grabados, y esta especie de niel, se conocía y practicaba en toda Europa, pues semejante sistema de decoración, importado de Oriente, hacia el siglo VII, logró gran aceptación en Italia, empleándolo, especialmente, para embellecer los vasos sagrados y las armas y armaduras de los caballeros, siendo tan antiguo su uso, que en unas excavaciones practicadas en Roma, el año de 1793, parecieron varios objetos de plata, pertenecientes al tocador de una dama romana, adornados con nieles, *nigellum*. Sobresalía, entre

éllos, una caja de plata, de dos palmos y medio de longitud y dos de ancha, con inscripción que decía haber sido regalada á *Projecta*, con ocasión de su matrimonio. Entre sus bajo-relieves, se hallaban los retratos de los novios, con esta leyenda nielada: *Secunde et Projecta vivatis.*

El monje Teófilo, enseña la manera de componer la mezcla metálica llamada *nigellum*, y no es el único escritor de la Edad Media que trata de ello, pues en los *Anales* de Baronio, se inserta una carta de Nicéforo, arzobispo de Constantinopla, enviando alhajas nieladas al Papa León III, en el año de 811.

Extendido el procedimiento por toda la Europa occidental, no es posible dudar de que nuestros orfebres hubieron de conocerle como todos los demás métodos de decoración, aplicables á su arte, tanto más cuanto que los diversos pobladores de Espa-

ña, habían empleado el damasquinado de plata, como lo demuestran las armas encontradas en Almedinilla, Galicia y Santander, el bocado visigodo de caballo que la Real Armería guarda, los delicados trabajos de los árabes españoles, y el altar del Monasterio de Celanova (Galicia), que aun cuando se supone perteneció á San Rosendo, tiene marcado carácter románico.

Debemos, pues, siguiendo nuestro examen, dejar consignado, como argumentos en favor de la opinión favorable á la industria nacional, el hallarse en los frontales, los caracteres esenciales del arte románico español y el no haber en ellos, procedimientos de fabricación concretos y particulares de una escuela ó nación determinada.

*
* *

Pasemos, pues, á presentar, después de estas consideraciones de carácter general, algo especialísimo que hallamos en los frontales y que ha producido en nuestro ánimo, al estudiarlos despacio, la sospecha de que han sido construídos en España y en los lugares mismos, ó muy inmediatos, de la iglesia ó templo á que fueron dedicados. Es decir, que creemos que el de Orense puede haber sido construído en Galicia, los de Silos, en su Monasterio, y el de San Miguel *in Excelsis*, en Navarra.

Las series de edículos que coronan los arcos y sus enjutas, producen con su aspecto oriental, como primera impresión, el recuerdo de Constantinopla, y el de las iglesias bizantinas de Rávena y del Exarcado: parecen, dice Mr. Rupín (1), representar una ciudad inmensa ó más bien un palacio

(1) *L'œuvre de Limoges*. París. 1890.

de hadas, y algo semejante se encuentra en las miniaturas del *Códice áureo*, y particularmente en aquella en que Enrique II ofrece el libro á la Virgen, figurando en la parte alta de la lámina, la ciudad de Spira, donde se cree hecho el Códice. D. Enrique fué emperador el año de 1046 y como en el ms. se le apellida Rey, debe ser algo anterior á aquella fecha.

Es ley de crítica que no admite racional excepción, que la orfebrería participa, en todas las edades, del mismo carácter que ostenta la arquitectura. Ahora bien, ó representan estos edículos, la ciudad de Jerusalén, ó reflejan lo que los artistas veían, y en uno ú otro caso, pueden ser obra española.

Si lo primero, porque era una especie de decoración universal, igualmente grata á los maestros que la empleaban, que á los pueblos cristianos que habían de contemplarla, y

muy apropiada al embellecimiento de los altares consagrados al Dios verdadero, como sucede en las obras alemanas, producto de la primera enseñanza de los bizantinos. Nosotros, sin embargo, creemos que después de aquella época, se advierte en la representación de estos edificios, un reflejo de las construcciones arquitectónicas, dominantes en los lugares donde aquéllos eran labrados, y muchos restos, de épocas distintas, que aun se conservan, acreditan lo general de esta indicada regla.

En el Museo del Louvre, hemos visto un trozo de escultura en piedra, del siglo XII, que presenta á San Mateo cobijado bajo unos arcos, á su vez, coronados por grupos de edificios, todos de carácter cristiano.

En los sepulcros del infante D. Felipe, hijo de Fernando III, y en el de su mujer D.ª Leonor Rodríguez de Castro (Villarcázar de Sirga, provin-

cia de Palencia), sobre un tribolto, se halla representada una serie de castillos ó torrecillas, y bajo arcadas triboladas que decoran la urna sepulcral, existen castillejos y cúpulas que revelan influencia oriental, algo del estilo latino-bizantino, y notable parte del románico practicado en España durante el siglo XIII.

Del mismo carácter cristiano, es el arca de marfil con relieves, que, procedente de San Marcos de León, se guarda en el Museo Arqueo lógico Nacional, adornando su cara anterior, figuras bajo arcos y en el espacio de encima de éstos, varios edificios de tipo español.

La arquilla de marfil de la Colegiata de San Isidoro de León (Museo Arqueológico Nacional), tiene en la parte superior de cada tableta, algunos relieves con perspectivas arquitectónicas, propias del estilo románico.

En los del costado izquierdo, un

robusto castillo, flanqueado por dos torres exentas y un alcázar de tres cuerpos, y en los de la derecha, una especie de monumento, compuesto por tres órdenes de arquerías, y á los lados, torres decoradas de arcos redondos, cubiertos por armaduras piramidales. En la tableta de la izquierda, sobre una galería de cinco arcos, hay una rotonda cerrada con un gran domo esférico.

En el arca sepulcral de San Isidro Labrador, patrono de Madrid (parroquia de San Andrés), resalta entre arcos apuntados, un edificio completamente cristiano.

Los miniaturistas que engalarón con sus obras los libros de Alonso el Sabio, representaban edificios y detalles, lo mismo del estilo románico y ojival, como del mauritano y mogrebí. Así se verifica en las miniaturas del *Libro de las Tablas* (Biblioteca del Escorial): «pruebas evidentes del

efecto producido en nuestros mayores por el espectáculo de las ciudades árabes. El pintor, que era, sin duda, cristiano transfería á sus viñetas lo que habitualmente tenía delante.»

El supuesto cenotafio de Alonso el Sabio, existente en el Monasterio de las Huelgas, labrado con la acostumbrada decoración de arcadas, lleva, sobre ellas, torres, castillos y caseríos.

Admitiendo, pues, por estos antecedentes, que los artífices tendían á representar lo que tenían ante sus ojos, aunque revistiéndolo del carácter oriental propio del arte en que inspiraban sus creaciones, creemos que los que construyeron el retablo y frontal de Silos, quisieron, en cierto modo, reproducir lo más saliente del mismo Monasterio, la más monumental de las varias cúpulas que le cubrían (1), lo cual podemos apreciar

(1) Ferotin: *Histoire de l'abbaye de Silos*

por ser semejante á la de la Catedral vieja de Salamanca, que por fortuna existe. Así lo dice un cronista del siglo XVI (1), testigo de vista irrecusable, y en cuanto al carácter oriental de las construcciones figuradas en el retablo y frontal de Silos, también se explican, fácilmente, pues en los relieves del claustro y en los capiteles del Monasterio, se advierten y revelan, vigorosamente, distintas influencias, la de los monjes de Cluny, la del país, más tosca, y la de los numerosos esclavos moros, reflejadas, todas ellas en la obra de su escuela de orfebrería (cáliz de Santo Domingo, arquetas del Museo de Burgos, &), repleta de rasgos y procedimientos de origen mahometanos, como asienta el Sr. Lamperez.

«Los más antiguos ejemplares de

(1) Había tres cúpulas: Nebreda, Jerónimo, *Registro de Archivos*. 1572-1577.

cúpulas sobre pechinas de que tenemos noticia, dice este ilustrado escritor, los hizo en la iglesia de Silos, el abad Santo Domingo, hermano de religión, émulo de empresas constructivas y contemporáneo del famoso Didier, que trajo á Monte-Casino arquitectos de Constantinopla para reedificar la iglesia de San Benito» (1).

Hay que tener en cuenta, que del siglo XI al XIII, se multiplican las cúpulas. Primeramente, se levantaron sobre la nave y los dos brazos del crucero; más tarde, sobre los cuatro ángulos del cuadrado, y, por último, sobre los pórticos.

Generalmente eran de forma hemisférica, descansando sobre un muro circular con ventanas alrededor.

Los domos, en el segundo período

(1) *Historia de la agricultura cristiana española en la Edad Media.*

del arte románico, difieren de los anteriores, en que las ventanas llegan hasta su parte esférica.

La iglesia de Samari, situada en el camino de Androusse á Mavromati (Morea), es un buen ejemplar de esta clase de construcción y recuerda mucho los edículos del frontal de Burgos.

Mr. Enlart reconoce que en España, en la época de transición, se desarrolló el sistema de construir torres centrales rodeadas de torrecillas, dándole proporciones y un carácter monumental, verdaderamente especial (1).

Las linternas, con arquerías y torrecillas angulares, de claro origen bizantino, introducidas en el arte románico español, llamaron tanto la atención, que en la portada occidental de la Catedral de Ciudad-Rodri-

(1) *Histoire de l' art.* 1905.

go, siglo XII al XIII, están utilizadas como elemento decorativo, figurando debajo del apostolado, unos edificios coronados con cúpulas semejantes á la de la citada Catedral vieja.

«Les dômes de Salamanque et de Zamora, transportent la pensée à Constantinople et aux mosquées des rives du Bosphore», dice Mr. Laforge (1).

*
* *

En el frontal del Museo de Burgos, todas las cúpulas de los edificios, terminan en cruces latinas ó flores de lis, alternando, á excepción de una de ellas, donde, á manera de veleta, se ve un ave que puede ser un gallo, de cuya circunstancia especial, se

(1) *Des arts et des artistes en Espagne*. Lyon. 1859.

deduce un poderoso argumento en favor de nuestra presunción.

Si se examina el cimborrio de la Catedral vieja de Salamanca, encontraremos que se halla dividido en tres cuerpos: los dos primeros cilíndricos y el último cónico, cerrado con una piedra de redondeados contornos, que sustenta á un gallo, de donde ha recibido este cimborrio, el nombre vulgar de Torre del Gallo (1), en la que podrá haber una influencia aquitana, pero es indudable que hay otra bizantina directa (2).

Es este gallo, símbolo de la Iglesia vigilante, muy usual en los campanarios de nuestras iglesias, y no como algunos han supuesto emblema de la Francia, pues aun cuando los galos pusieron un gallo en sus estandartes, en concepto de armas parlantes, has-

(1) Falcon. *Salamanca artística y monumental.*
(2) D. Ricardo Velázquez.

ta 1789, no fué elegido como símbolo de los franceses, y sólo en 1830, alcanzó la categoría de emblema nacional.

Si, pues, los maestros, como hemos dicho, reproducían lo que ante sus ojos sobresalía por sus proporciones y belleza artística, y si el Monasterio de Silos tuvo una cúpula como la de Salamanca, tan parecida á las que coronan las arquerías de los frontales, no es un absurdo suponer que los de Silos y Burgos, pudieron ser labrados en los talleres que existían en el Monasterio, á semejanza de lo que ocurría en otros de su clase, como los de San Dionisio, Monte-Casino y San Viton, teniendo, sobre todo, en cuenta que, según hace notar Mr. Eméric-David, todos los conventos aspiraban á prescindir de la ayuda de extranjeros, pretendiendo crear obras artísticas con sus propios elementos.

El Monasterio de Santo Domingo

de Silos, del cual dice el P. Fray Juan de Castro, en la *Vida* de aquel Santo, que fué fundado por Recaredo, si bien añade «que el privilegio y donación más antigua que se ha hallado se debe al conde Fernan González, á quien otros hacen autor de la fundación ó reedificación del Convento», tiene una historia conocida, desde que Santo Domingo comenzó á ser su abad en 1041, y ocupó el puesto de prelado, hasta 1073, fecha de su fallecimiento, con atribuciones tan amplias sobre la villa de Silos y setenta y cinco lugares más, que ninguna justicia realenga, ni de señorío, podía ejercer actos jurisdiccionales en ellos, sin licencia suya, aparte de otras muchas preeminencias concedidas por los reyes, especialmente D. Alfonso VII.

Dada esta riqueza y extremado poderío, nada de extraño tiene que el abad quisiera embellecer la Casa del

Señor, con valiosas alhajas, estableciendo, al efecto, talleres de orfebrería, y los objetos que se conservan, demuestran, cumplidamente, que donde se hicieron tan delicadas obras, sabían construir el retablo y frontal que han llegado á nuestros días.

Hemos encarecido el provechoso fruto de la labor de aquellos prelados amantes del arte y de aquellos monjes que «trabajaban cantando salmos, y sólo dejaban los instrumentos de su labor para ir al altar ó asistir al coro. Ellos emprendían los más rudos trabajos, exponiéndose á todas las fatigas y á todos los peligros. Los superiores, por su parte, no se limitaban á trazar planes y vigilar las obras, sino que daban, personalmente, el ejemplo de la humildad y no retrocedían ante ninguna tarea, dándose con frecuencia el caso de que los monjes eran arquitectos directo-

res y los abades desempeñaban el papel de obreros» (1).

*
* *

De otro frontal, ya desaparecido, nos hablan algunos escritores. El que perteneció á la parroquia de San Payo, de la ciudad de Santiago. De bronce y con *imaginería á lo antiguo*, según Castellá Ferrer, que escribía en el siglo XVI, hubo de ser muy semejante á los reseñados de Orense y de Burgos. Dato interesante que confirma nuestra opinión, de que siendo esta clase de obras, relativamente, vulgares, los orfebres españoles estarían acostumbrados á construirlas, y el de Orense pudo salir de alguno de aquellos talleres gallegos,

(1) Montalembert. *Introduction á l'Histoire de saint Bernard.*

que en tanto auge estuvieron durante los siglos XII y XIII, y el de San Payo, hecho, probablemente, en la misma ciudad compostelana.

* * *

Otra prueba concluyente en favor del supuesto que venimos sosteniendo, la suministra un friso de la iglesia románica de Moarbes, provincia de Palencia. Sus relieves, labrados en piedra franca, representan al Salvador sentado en el centro, bendiciendo con la mano derecha, y en la izquierda el sagrado libro, en los cuatro ángulos del espacio central, los evangelistas, y á ambos lados del Señor, en una sola fila, los doce apóstoles, que cada uno se halla cobijado bajo un arco, y lo que es más singular, sobre estas arcadas y en las enjutas de todas ellas, series de edículos

del mismo carácter de los del retablo y frontal de Silos.

Es, por consiguiente, una exactísima reproducción del asunto del frontal de Burgos, con los personajes colocados de igual manera y perteneciente, todo ello, al arte románico español del siglo XII.

Y hay más todavia, los arcos de este friso son lobulados, y esta especialidad de dibujo, acredita más y más, las influencias recibidas de los árabes, como hemos hecho notar, y demuestra que una vez aceptados ciertos elementos decorativos, los maestros españoles los reproducen frecuentemente, y lo mismo se encuentran en las construcciones arquitectónicas, que en las obras de las bellas artes y de las consideradas secundarias.

Los arcos lobulados aparecen en el mihrab de la Mezquita de Córdoba, en el frente de una pila de

abluciones descubierta en Sevilla, cuya inscripción, según el doctísimo escritor D. Rodrigo Amador de los Ríos, dice así:

Al-Manssur Abi-Amer Mohámmád ben Abi-Amer (prospérele Allâh) de lo que mandó hacer para el alcázar de Az-zahira y se terminó con el auxilio de Allâh y su buena ayuda bajo la dirección de... an Nassr Al-Amiri el año siete y setenta y trescientos... (377 H-988 J. C.), y figuran en otros monumentos y códices de los siglos XI y XII, como en el de los Feudos, del Archivo de la Corona de Aragón, donde además sobre una arcada de cinco lóbulos, se hallan representados edificios diversos de carácter oriental, con variedad de cúpulas y torreoncillos.

El sepulcro de D. Alfonso el Batallador, en el Monasterio de Montearagón, da idea de la arquitectura robusta y severa del siglo XII, y de la decoración de arcadas angreladas.

En Santa María la Blanca, de Toledo, estilo árabe español, se hallan los muros adornados con arcos ornamentales lobulados, y esta unión de un elemento decorativo árabe, con los esenciales del bizantino, muestran como se forma el arte románico y expresa el carácter especialísimo que tiene en España, reflejado poderosamente en nuestros frontales.

Y como último, y no menos fuerte argumento, debemos insistir en la circunstancia afortunada de hallarse firmado *Alfonso* el frontal de Orense, como hicimos notar al reproducir la descripción hecha por el Sr. Villamil y Castro (1).

(1) Este distinguido escritor, nos dice que en su examen de los preciosos restos del frontal de Orense, en 1898, halló: «Seis archivoltas; una columnita; un semi-disco esmaltado; cuatro placas rectangulares; cuatro de doble curva é igual ancho que las otras; cinco óvalos-elípticos, el uno con un ángel y los otros borrosos; diez remates en forma de torre esmaltados, uno acodillado con otro para una es-

Resumiendo lo expuesto, entendemos que los frontales descritos indican pertenecer al arte románico español.

Primero: porque en ellos se hallan de manifiesto elementos del arte bizantino, importado de Oriente, del latino, que dominó en España en los primeros tiempos de la invasión goda, del nacional, que pudo subsistir á través de las vicisitudes de los tiempos, y del árabe, por la influencia natural que éstos ejercieron, no sólo en las regiones sometidas á su yugo, sino en toda la práctica de las artes en el

---

quina y los otros ocho sencillos. Nótese, como punto paleográfico, que quizá sea muy luminoso, que se escribió S VMON con una M usadísima en Galicia hasta el tiempo de los Reyes Católicos, y yo no sé si tanto en Limoges (lo que en este momento no puedo comprobar). No se olvide que en 1223 figuró en Santiago un Adefonsus Petri de Moneta, y que por esos tiempos la acuñación de la moneda corría á cargo de orfebres y broncistas.»

resto de la Península, constituyendo así una preciosa muestra del arte románico que perdura en España hasta muy adelantado el siglo XIII, desde el X, en que da origen á los primeros monumentos que conocemos.

Segundo: porque representándose en los frontales de Silos, unas cúpulas iguales á la que había en el Monasterio, los maestros que los construyeron en aquellos talleres, hubieron de reproducir lo más culminante de éste, la grandiosa cúpula que siempre tenían á su vista, y que por sus proporciones y grandeza causaba, como la de la Catedral vieja de Salamanca, la admiración de las gentes, sirviendo su imitación de elemento decorativo para otras fábricas arquitectónicas.

Tercero: porque está demostrado que en los siglos X al XIII, se fabricaba el esmalte en diferentes puntos de España, y particularmente, en Cata-

luña, Navarra, Burgos y Galicia.

Cuarto: porque el asunto del friso de la iglesia de Moarbes es exactamente igual, y presentado de idéntica manera al de los frontales de Orense y Burgos.

Y quinto: porque el nombre de *Alfonso*, que figura en una de las placas del frontal de Orense, debe suponerse que es el del maestro que supo construir tan soberbia pieza de orfebrería.

Esta es la expresión de nuestro convencimiento, y como no tenemos seguridad alguna del acierto, ni este libro pretende ser más que una breve compilación de apuntes y no obra tan completa como el asunto, por su interés, requeriría, sometemos todo al fallo de los doctos.

Unicamente añadiremos, que si se demostrase que nuestro parecer carece de suficiente fundamento, entonces nos inclinaríamos á creer que

de no ser los frontales producto del arte nacional y en la precisión de buscarles origen extranjero, podría atribuírseles cuna alemana, por diversas razones que inducen á sostenerlo.

*
* *

Alemania recibió con tanto anhelo las enseñanzas bizantinas, que sus escuelas rhiniana y moselana, se establecieron en el siglo x, bajo la dirección de orífices y esmaltadores bizantinos.

Por este motivo, D. Pedro Madrazo, opinaba que de uno de los talleres de Colonia ó de Verdun, debe derivarse el tablero de San Miguel *in Excelsis*, y concretando los argumentos en que apoya su razonada opinión, concluye de este modo: «Primero, porque sólo los orífices griegos sabían en

Europa, durante la Edad Media, dibujar esas figuras, idear esos plegados, cincelar esas columnas y labrar esas aureolas, repujar en el metal esas cabezas, trazar esa decoración arquitectónica de carácter tan bizantino y neo-griego, labrar esos magníficos chatones y llenar tan perfectamente los planos con el dibujo de unas figuras medio hieráticas y medio heráldicas... Segundo: porque sólo en los esmaltes rhinianos del siglo XI, se encuentran los caracteres que diferencian nuestro retablo de las más celebradas producciones de la escuela de Limoges, como son la brillantez de los colores, la viveza de los matices, la tersura de las pastas, la limpieza de los perfiles, la nitidez de los blancos. Tercero: porque sólo las escuelas rhinianas produjeron esmaltes de bello azul turquesa, de rojo purpurino vivo, y de negro, todos los cuales se encuentran en las figuras de

nuestra alhaja. Cuarto: porque sólo de esas escuelas salieron esos florones, follajes, vástagos entrelazados y demás adornos, de tan buen gusto y tan admirables por la inmensa variedad de sus motivos y cláusulas. Quinto: porque corre de lleno el florecimiento de las escuelas del Rhin, con la fecha que nuestro retablo lleva... (1)

»....Ni la escuela de Limoges, ni ninguna otra escuela de Europa, durante el período románico, produjeron jamás una obra tan acabada y perfecta en su género.»

Viene en favor de este autorizado dictamen, la acreditada maestría de los alemanes, que sólo con haber hecho la caja de los reyes magos de Colonia, maravillosa obra del siglo XII, labrada en cobre dorado y en

(1) Ya hemos advertido que este retablo no tiene fecha, como equivocadamente supone el Sr. Madrazo.

oro puro, toda ella enriquecida con más de 1.500 piedras preciosas y camafeos antiguos, se colocaron á la cabeza de cuantos, en aquella época, se dedicaban á la práctica de la orfebrería.

La plancha de Geoffroy Plantagenet, del Museo de Mans, tiene unos edificios de tan marcado carácter oriental, que hasta están surmontados por medias lunas, y, sin embargo, se cree obra alemana; lo mismo que la célebre arca de San Potentino, del Museo de Cluny, con figuras cobijadas bajo arcos apoyados en columnas, y en el frente el Salvador envuelto en su manto, bendiciendo á la manera latina (siglo XII).

El mismo asunto de nuestros frontales, se encuentra en el retablo de la iglesia de Combourg. Mide 2,10 milímetros de largo, en el centro el Señor, dentro de una aureola elíptica, en los cuatro ángulos, los evangelis-

tas y los apóstoles á ambos lados, colocados en dos filas, hechos de relieve y con buena proporción escultórica (siglo XII). También en el retablo que el emperador Enrique II, regaló á la Catedral de Basilea, se ven las figuras colocadas en fila, bajo arcos semi-circulares.

Mas esta composición de la figura del Salvador con los evangelistas, en sus ángulos, si bien es bizantina, como lo acredita la plancha del Evangeliario de Munich, ejecutada hacia el año de 975 y la parte central de la famosa *Pala d'oro* que se cree del siglo X, en cambio, la decoración de arquerías con figuras, se remonta á los tiempos primeros del arte: así se ven en una urna cineraria greco-romana del Museo Arqueológico Nacional, estuvo muy en uso en la Roma pagana, se reprodujo en los primeros sarcófagos cristianos, pasó al estilo latino, y al introducirse éste en Es-

paña, donde ejerció, durante algunos siglos, notable predominio, si lo trajeron los romanos, lo respetaron los godos, y su imitación, fué práctica no interrumpida hasta el siglo XVI, como lo demuestran los restos artísticos que, en su lugar correspondiente, dejamos citados. Podría, pues, deducirse, que era una composición vulgar en todas las regiones del occidente de Europa.

FIN

APÉNDICE

NÓMINA

de orifices, esmaltadores y plateros notables que han trabajado en España. (1)

SIGLO X

Hudzen ben Bozla. Córdoba.

SIGLO XIII

Arias (Dominus). Burgos.
Juan (Domingo). Canónigo de Burgos.
Rinalt (Bartolomé). Valladolid.
Yáñez (Juan). Idem.

SIGLO XIV

Alfonso (Diego). León.
Andreu (Raimundo). Gerona.
Berenguer (Pedro). Barcelona.

---

(1) Esta es una adicion á la publicada en mi libro *La plata española*.—Madrid, 1894.

Blanc (Consolio). Aragón.
Bonseyor. Barcelona.
Bonjuha. Idem.
Carbonell (Juan). Vich.
Dez-Feu (Romeo). Barcelona.
Fernández (Pedro). León.
Hernández de Ecija (Alfonso). Sevilla.
Muñoz (Sancho). Valladolid-Sevilla.
Oliva (Guillermo y Jaime). Barcelona.
Ornaldo (Pedro). León.
París (Pedro). Valencia-Toledo
Sayes (Eximeno). Barcelona.

SIGLO XV

Agiar (Maestro). Orense.
Ala (Gonzalo). Avila.
Alfon (Manuel). Sevilla.
Alonso (Francisco). Salamanca.
Artau (Francisco de Asís). Gerona-Barcelona.
Bertrand (Maese). Barcelona.
Benítez (Sancho). Sevilla.
Castellnou (Juan). Valencia.
Córdova (Hernando). Valladolid
Cort. Barcelona.
Correa. Valladolid.

Costa (Ramón). Barcelona.
Díaz (Pedro). Toledo.
Díaz (Tomás). Idem.
Díez (Pedro). Roma.
Druell (Guillermo). Tarragona.
Durans (Pedro). Zaragoza.
Farrant (Francisco). Barcelona.
Fernández (Maestro). Sevilla.
Fortuny (Pedro). Barcelona.
Francisco (Maestro). Toledo.
García Piélagos (Juan). Burgos.
Hernand (Sancho Manuel). Idem.
Juan (Maestro). Madrid.
Llanes (Pedro de). Santander.
Martín (Pedro).
Moragues (Marcos). Barcelona.
Mayllard (Carlos Bautista Antonio). Idem.
Nebot (Juan). Idem.
Nebot (Pedro). Idem.
Oñate (Juan). Sevilla.
Pedro (Maestre). Idem.
Roig (Guillermo). Barcelona.
Spano (Juan). Idem.
Toledo (Francisco). Plasencia.
Tora (Maestro). Tarragona.
Vega (Pedro). Palencia.
Zalama, *moro*. Plasencia.

SIGLO XVI

Albear (Nicolás) Burgos.
Alcega (Sebastián). Toledo
Alconte (Antonio). Valladolid.
Alemán (Juan). Granada.
Alexandre (Gaspar Julio). Barcelona.
Alfaro (Diego). Córdoba.
Algevi (Cebrián). Barcelona.
Alvarez (Francisco). Madrid.
Alonso (Martín). Córdoba.
Alvarez (Francisco). Madrid.
Alvarez (Juan). Idem.
Amorós (Felipe). Barcelona.
Andino (Jerónimo). Sevilla.
Andrés (Jerónimo). Idem.
Ansion (Antonio). Valladolid.
Antonio (Maestre). Idem.
Aragonés (Alonso). Córdoba.
Aralla (Narciso). Barcelona.
Argenter (Gaspar) Idem.
Argüello (Juan). León.
Argumanez (Juan). Zaragoza.
Arias (M.). Granada.
Armengol (Francisco). Barcelona.
Arnao (Maestro). Castilla.

Asanall (Juan). Barcelona.
Avila (Alonso). Toledo.
Avila (Cristóbal). Idem.
Ayala (Diego). Castilla.
Baena (Francisco). Córdoba.
Baix (Juan). Barcelona.
Barguyo (Gervasio). Idem.
Barina (Bartolomé). Idem
Barrado (Francisco). Granada.
Battles (Jerónimo). Barcelona.
Bautista (Cristóbal). Córdoba.
Becerra (Diego). Sevilla.
Beguer (Pedro). Valladolid.
Benet Coscollosa (Pedro). Barcelona.
Benux (Benito). Idem.
Bernic (Julio). Idem.
Berdeño (Pedro). Madrid.
Bertrán (Antonio). Barcelona.
Bilbao (Pedro). Valladolid.
Birago (Clemente). Madrid.
Bobadilla (Bernardino). Valladolid-Salamanca.
Bompar (Andres). Barcelona.
Bompar (Guillermo). Idem.
Bosque (Claudio). Valladolid.
Bossot (Pablo). Barcelona.
Caballero (Francisco). Valladolid.

Calaf (Dionisio). Barcelona.
Calaf (Pedro). Idem.
Caldero (Juan). Valencia.
Canals (Bartolomé). Barcelona.
Cando (Juan). Idem.
Canovellar (Jaime). Idem
Caralta (Pablo). Idem.
Caralta (Pedro). Idem.
Carrión (Hernando). Barcelona-Toledo.
Casals (Bernat). Barcelona.
Casas (Alonso). Córdoba.
Castillo (Alonso). Idem.
Castillo (Luis). Barcelona.
Castro (Juan). Idem.
Catalá (Antonio). Idem.
Cetina (Bernardo Juan). Morella.
Cevriá (Miguel). Barcelona.
Citjar (Sebastián). Idem.
Cobe (Francisco). Valladolid.
Colteller (Honorat). Barcelona.
Coll (Pau). Idem.
Company (Pedro). Idem.
Copin (Diego). Toledo.
Córdoba (Juan). Sevilla.
Córdoba (Luis). Córdoba.
Córdoba (Sebastián). Idem.
Cortés (Pedro). Barcelona.

Cosida (Jerónimo). Zaragoza.
Cot (Gabriel). Barcelona.
Covarrubias (Maestro). Sigüenza.
Covas (Miguel Christofol). Barcelona.
Churruca (Gonzalo). Valladolid.
Dalmau (Juan). Barcelona.
Dauder (Agustín). Idem.
Delpont (Gil). Idem.
Delvi (Pedro). Idem.
Destada (Alejandro). Idem.
Domenech (Lorenzo). Idem.
Encames (Pedro). Idem.
Escalante (Cristóbal). Idem.
Escardó (Bartomeu). Idem.
Essenti (Bernardo). Idem.
Estevan (Guillén) Valladolid.
Esteve (Pedro). Barcelona.
Estirivil (Perot). Idem.
Fábregues (Jaime). Idem.
Falcón (Ventura) Valladolid.
Falguer (Francisco). Barcelona.
Falguones (Antonio). Idem.
Farfán de los Godos (Francisco). Sevilla.
Farrell (Pedro). Barcelona.
Farrer (Jaime). Idem.
Fees (Francisco). Sevilla.
Fernández (Alonso). Idem.

Fernández (Lesmes). Madrid.
Fernández (Ruy), *el mozo*. Santiago.
Ferris (Gracian). Barcelona.
Font (Gaspar). Idem.
Font (Juan). Idem.
Fornés (Domingo). Idem.
Fornés (Honorio). Idem.
Fornés (Tomás). Idem.
Franús (Juan). Toledo.
Frías (Juan). Sigüenza.
Galligo (Miguel). Toledo.
Gallo (Gaspar). Idem.
García (Juan). Barcelona.
Garriga (Juan). Idem.
Garriga (Miguel). Idem.
Gener (Francisco). Idem.
Gener (Jerónimo). Idem.
Gil (Antonio Angel). Idem.
Gil (Miguel Antonio). Idem.
Girbau (Bartolomé) Idem.
Gómez (Alonso) Idem.
Gómez (Gonzalo). Córdoba.
Gómez de los Heros Sevilla.
González (Juan). Idem.
González (Gaspar). Valladolid.
González (Martín). Idem.
Gonzalo (Pandulfo). Idem.

Gonzalvo (Juan). Barcelona.
Gordiola (Jerónimo). Idem.
Granada (Juan). Valladolid.
Grindel (Guillermo). Barcelona.
Guaralt (Bartolomé). Idem.
Guardia (Gaspar). Idem.
Guardia (Pedro). Idem.
Guardiola (Jaime). Idem.
Güell (Jaime). Idem.
Gutiérrez (Alonso). Valladolid.
Gutiérrez Romo (Alonso). Sevilla.
Hanz Belta. Madrid.
Hernándes (Sancho). Sevilla.
Hernández (Marcos). Alcalá de Henares.
Hernández Rubio (Diego). Córdoba.
Herreros (Pedro). Toledo.
Hinojal (Rodrigo). Madrid.
Hoz (Juan de la). Granada, 1529.
Hoz (Juan de la). Granada, 1565.
Hoz (Melchor de la). Granada.
Ibar (Guillén). Valladolid.
Jofre (Jerónimo). Barcelona.
Jordi (Guillén). Idem.
Jordi (Janot). Idem.
Laynez (Bautista). León.
Lara (Andrés). Valladolid.
León (Francisco). Idem.

Lobet (Jaime). Barcelona.
Lope (Maestre).—Zaragoza.
Llopis (Juan). Idem.
Llorens (Baltasar). Idem.
Lluch (Jaime). Idem.
Maciá (Javier). Idem.
Machacón (Pedro). Idem.
Maduixer (Miguel). Idem.
Magarola (Pedro). Idem.
Maimó (Bernardo). Tarragona.
Maltés (Antonio). Barcelona.
Mallot (Lorenzo). Idem.
Marcuello. Zaragoza.
Martí (Pedro). Barcelona.
Martínez (Francisco). Sevilla.
Martínez (Melchor). Valladolid.
Marton (Jaime). Barcelona.
Más (Mateo). Idem.
Masia Montiro, Idem.
Masferrer (Pedro). Idem.
Mata (Jerónimo). Zaragoza-Barcelona.
Mauro (Manuel).—Madrid.
Medina (Domingo). Barcelona.
Medinilla (Alonso). Sevilla.
Medrill (Francisco). Barcelona.
Méndez (Miguel). Madrid.
Mercado (Andrés). Sevilla.

Merser (Baltasar). Barcelona.
Miguel (Antonio). Madrid.
Miralles (Gabriel). Idem.
Miró (Antonio). Idem.
Mitjavila (Lorenzo). Idem.
Morán. Maestro. Idem.
Morana (Tomás). Barcelona.
Monserrat (Enrique). Idem.
Montaner (Aloy). Idem.
Montoya (Alejo). Toledo.
Muñoz (Alonso). Idem.
Nadal (Gabriel). Barcelona.
Nadal (Francisco). Idem.
Nápoles (Felipe). Idem.
Nápoles (Vicente). Idem.
Navarro (Rafael). Idem.
Nebot (Miguel). Idem.
Nebot (Nicolás). Idem.
Nebot (Pau). Idem.
Nero (Claudio). Idem.
Núñez (Juan). Sevilla.
Ochoa Guerricaiz. (Juan). Toledo.
Oliba (Agustín). Valladolid.
Olivos (Jerónimo). Barcelona.
Olmos (Pedro). Valladolid.
Oller (Pedro Pablo). Idem.
Oña (Antonio). Burgos.

Orana (Juan). Zaragoza.
Ordás (Cristóbal). Toledo.
Orona (Marcos). Barcelona.
Ortiz (Pedro). Idem.
Palau (Juan). Idem.
Palomares (Antonio). Toledo.
Pandulfo (Gonzalo). Valladolid.
Pardo (Martín). Madrid.
Pares (Pedro). Barcelona.
Pastor (Jerónimo). Idem.
Pastrana (Luis). Madrid.
Pau (Juan). Barcelona.
Pelegrí (Rafael). Idem.
Peña (Alonso). Barcelona-Toledo.
Pérez (Lope). Valladolid.
Pizarro (Sebastián). Barcelona.
Plá (Francisco). Idem.
Planes (Bernardo). Idem.
Planes (Pedro). Idem.
Poc (Juan Pedro). Idem.
Ponet Grau Idem.
Portollano (Juan). Córdoba.
Puebla (Germán). Madrid.
Puig (Francisco). Barcelona.
Pux (Serafín). Idem.
Ramírez. Toledo.
Ramírez (Juan). Córdoba.

Raynalte (Pedro). Valladolid.
Raynalte (Rodrigo). Idem.
Reyes (Melchor). Córdoba.
Reynalte (Diego). Valladolid.
Rivas (Cristóbal). Granada
Roa (Andrés). Córdoba.
Roa (Pedro). Idem.
Rodríguez (Duarte). Sevilla.
Rodríguez (Juan). Toledo.
Rodríguez (Vicente). Idem.
Rodríguez Babia (Juan). Madrid-Sigüenza.
Rodríguez Balsa (Juan). Toledo.
Rodríguez Bermúdez (Francisco). Idem.
Ros (Juan). Valladolid.
Ros (Pedro). Barcelona-Tarragona.
Ruiz de Santo Domingo (Fernando). Granada.
Sánchez de la Cruz (Jerónimo). Córdoba.
Sánchez de la Cruz (Martín). Idem.
Sánchez Izquierdo (Juan). Idem.
San Miguel (Francisco). Valladolid.
San Román (Francisco). Idem.
Santa Cruz. Idem.
Soto (Juan). Madrid.
Sperberg (Martín). Valladolid.
Suero de Arguello (Hernando). León.
Tercero (Juan). Sevilla.

Urbano (Juan). Madrid.
Valdeolivas. Sigüenza.
Valdiosero (Diego). Toledo.
Valladolid (Alonso). Granada.
Vallés (Antoni). Barcelona.
Varona (Gregorio). Toledo.
Vázquez (Diego). Idem.
Vega (Pedro). Valladolid.
Vela (Juan). Zaragoza.
Velázquez (Jusepe). Zaragoza-Plamplona.
Vera (Antonio). León.
Vimans (Juan). Valladolid.
Vozmediano (Diego). Sevilla.
Vozmediano (Juan). Idem.
Ximénez. Maestro. Concentaina.
Xodela (Guillermo). Valladolid.
Zayas (Diego). Toledo.

SIGLO XVII

Alaball (Antich). Barcelona.
Alcántara y Angulo (Tomás Gonzalo). Montilla.
Almaguer (Pedro). Sevilla.
Amat (Narciso). Barcelona.
Aranda (Alberto). Madrid.
Argüello (Juan). León.

Ayala (Juan). Castilla.
Aznar (Jaime). Zaragoza.
Aznar (Juan). Idem
Baciete (Pascual). Zaragoza.
Bonete (Pascual). Idem.
Bracho (Alejandro) *romano*. Toledo.
Calaf (Bernabé). Barcelona.
Carbonell (Juan). Idem.
Casa (Juan). Zaragoza.
Catalá (Pablo). Tarragona.
Cervantes Pacheco (Diego). Granada.
Concepción (Fr. Juan de la). El Escorial.
Contreras (Laureano). Sevilla.
Corbera (Francisco). Barcelona.
Cruz (Fr. Juan de la). El Escorial.
Duarte (Manuel). Sevilla.
Echegoía (Manuel). Idem.
Falguener (Antonio). Barcelona.
Fanelli (Virgilio) *florentino*. Toledo-El Escorial.
Farret (Magín). Barcelona.
Francanio (Juan B.). Sevilla.
Garba (Pedro Pablo). Barcelona.
García (Juan). Sigüenza.
Garriga (Jaime). Barcelona.
Garro (Baltasar). Zaragoza.
Gonsalve (Antonio). Barcelona.

Gracia (Jerónimo). Zaragoza.
Gil (Melchor). Barcelona.
Gómez Luque. Córdoba.
Gómez Martínez. Idem.
González de Castro (Sebastián). Madrid.
Gorro (Baltasar). Zaragoza.
Hernández (Sancho). Sevilla.
Jual (Pedro). Sigüenza.
Jordi (Pedro). Barcelona.
Lacasa (Juan). Zaragoza.
Llaudés (Galcerán). Barcelona-Gerona.
Martínez (Ginés). Córdoba.
Mauro (Manuel) Madrid.
Oliveres (Miguel). Barcelona.
Ortiz de Rebilla (Juan). Madrid.
Palacio (Braulio). Zaragoza.
Pallarés (Onofre). Idem.
Pérez de Montalvo (Antonio). Murcia.
Pérez de Montalvo (Miguel). Idem.
Peruchena (Juan). Barcelona.
Petit (Jerónimo). Idem.
Pimentel (Antonio). Sigüenza.
Pons (Antonio). Barcelona.
Prato (Juan). Idem.
Reynalte (Francisco). Madrid.
Reynalte (Miguel). Idem.
Sala (P.). Sevilla.

Salinas (Andrés). Córdoba.
Salinas (Vicente). Toledo.
Sánchez de la Fuente (Bartolomé). Idem.
Soto (Hernando). Idem.
Torres (Gaume). Valencia.
Valdés y Daza (Lucas). Córdoba.
Vallejo (Matías). Madrid.
Valles (Jusepe). Zaragoza.
Vázquez (Bernardo). Madrid.

SIGLO XVIII

Albeniz (José). Zaragoza.
Bonnin (José). Palma de Mallorca.
Cabo (Luis). Madrid.
Cientolini (Bernardo). Cádiz.
Conde (Antonio Esteban). Sevilla.
Dargallo. Zaragoza.
Fernández (Sebastián). Montilla.
Font (Sebastián). Barcelona.
García (Manuel). Sevilla.
Garro (Lamberto). Zaragoza.
Gómez de Ceballos (Pedro Vicente). Cádiz.
Guerrero (Manuel). Sevilla.
Guzmán (Miguel). Jaén.
Hidalgo (Antonio). Madrid-Córdoba.
Lara (José). Madrid.

Lastrada (Antonio). Zaragoza.
León (Jerónimo). Córdoba.
López (José). Zaragoza.
Martínez (Antonio) Huesca-Madrid.
Matons (Juan). Mallorca.
Montemar (Lorenzo) Santiago.
Núñez de Castro (Gaspar). Córdoba.
Rozes (Manuel). Zaragoza.
Rozes (Vicente). Idem.
Sivello (Alejandro). Cádiz.
Suárez (Antonio). Idem.
Torres (Juan). Córdoba.
Vázquez (Bartolomé) Madrid.
Vivas (Vicente). Idem.

ÍNDICE

Págs.

CAPÍTULO I.—Origen é historia del esmalte. — Artes menores. — Electrum, smaltum, haschmal.—El esmalte de los bárbaros. — Etimología de la palabra esmalte. — Esmaltes egipcios, griegos y romanos.—Esmaltes galo-romanos. —La restauración de la época de Carlo Magno. — Colonia y Verdun. — El libro del Monje Teófilo.—Datos para apreciar aproximadamente la antigüedad de los esmaltes 7

CAP. II —Clases de esmalte.—Alveolados.— A fondo septo. — Taraceados.—Encuadrados.—Encajados. — Tabicados.—Vaciados. — Rehundidos. — De campo excavado. —Sobre trazos grabados.—De fon-

Págs.

do alzado. — Campeados. — De bajo relieve. — En relieve. — De aplicación.—Sobrepuestos. — Translúcidos. — Nielados. — De París.—Calados.— Claros.— Cuadriculados sobre vidrio. — Pintados.— Grisalla.—De Pintores.. . 39

CAP. III.—Esmalte y esmaltadores españoles.—Dominación romana.— Orfebrería goda.—El Fuero Juzgo y los Orígenes de San Isidoro.— El olovitreo. — La industria de la vidriería y su relación con la del esmalte.—Introducción en Francia de la orfebrería española.— Objetos bizantinos. — Influencia árabe.—Esmaltes españoles de los siglos IX al XVI. — Esmaltes de Montpellier. — Esmaltes aragoneses. 61

CAP IV. — Imitaciones, reproducciones y falsificaciones, de los esmaltes pintados, translúcidos, vaciados y alveolados. — Restauración de los esmaltes.—Procedi-

Págs.

mientos usados por los orfebres modernos 117

CAP. V.—Frontales de altar.—Altares paganos, orientales y hebreos.—Altares de las Basílicas latinas.—Tábulam altaris, retrotábula y retablo.—Sobre altar y delantal.—Donaciones de retablos hechas en los siglos VIII al XV. 127

CAP. VI.—Frontales esmaltados de la Catedral de Orense, de San Miguel *in Excelsis*, del Monasterio de Silos y del Museo Histórico de Burgos.. 145

CAP. VII.—Procedencia probable de estos frontales.—Fundamentos en que se apoyan los que los suponen obra de Limoges.—Caracteres distintivos de ésta en los siglos X al XIII.—Los Monasterios de San Dionisio, San Viton y Monte Cassino.—Objetos de Limoges conservados en el Museo de Cluny.—Razones que inducen á creer que estos frontales no son de Limoges.

Págs.

—Procedimientos de fabricación. —Documentos del siglo XIII.—Las flores de lis del frontal de Burgos. —Desarrollo de las artes industriales españolas desde tiempos remotos.—Indicios de que los frontales pueden ser producto de la industria nacional. — Caracteres de la orfebrería durante el período románico. — Asuntos y composición de los frontales. — El metal relevado. — Los esmaltes nielados. —Series de construcciones arquitectónicas. — Pruebas de que generalmente se refleja en ellas, el estilo dominante en las regiones respectivas.—Sepulcros, arcas y códices, que lo comprueban. — Las cúpulas del Monasterio de Silos y la de la Catedral vieja de Salamanca. — La Torre del Gallo. — El frontal de San Payo. — La iglesia románica de Moarbes y los arcos lobulados de su friso.—El esmaltador Alfonso y los orfebres galle-

Págs.

gos del siglo XIII. De no ser españoles estos frontales, habrá que creerlos alemanes. — Parecer de D. Pedro de Madrazo. — Objetos artísticos que parecen confirmar este supuesto.—La urna cineraria del Museo Arqueológico Nacional 167

Apéndice. — Nómina de orífices, esmaltadores y plateros que han trabajado en España 229

ERRATA NOTABLE

Pág. 83. Línea 18.

Dice: desde el siglo XI.
Léase: en el siglo IX.